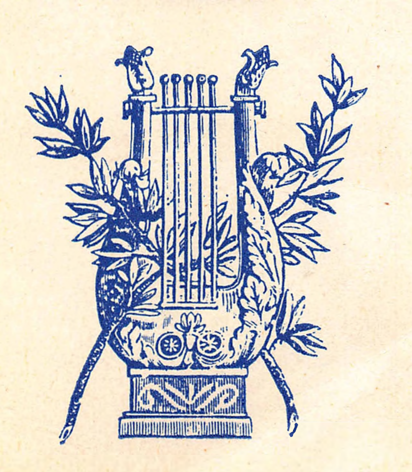
А. СКОНЕЧНАЯ

Московский Парнас



А. СКОНЕЧНАЯ

Московский Парнас



Московский рабочий
1983

85.45
С44

Рецензенты:
доктор искусствоведения *Е. И. Полякова*,
кандидат филологических наук *Д. М. Магомедова*

Художник Г. ДМИТРИЕВ

Сконечная А. Д.
С44 Московский Парнас.— М.: Моск. рабочий, 1983.— 176 с., ил.

Композиторы Алябьев и Верстовский, актриса Сандунова, первый музыкальный критик Одоевский — вот далеко не полный перечень лиц, о которых рассказывается в книге.

Серия очерков-портретов дает представление о музыкально-театральной жизни Москвы конца XVIII — первой половины XIX века, в центре которой находился Петровский, а позже — Большой театр.

Рассчитана на широкий круг читателей.

С $\frac{4907000000—115}{М172(03)—83}$ 148—83

ББК 85.45
792.4

6(18) января 1825 года в Москве, на углу Петровской улицы и Петровской площади, открылся Большой Петровский театр, построенный архитектором О. И. Бове по проекту А. А. Михайлова. Это был второй в Европе по величине (после Миланского) театр, впечатлявший и наших соотечественников, и иностранцев своей красотой и роскошью. Он пленял глаз соразмерностью частей, в его архитектуре легкость соединялась с величием. Зрительный зал был отлично устроен, со всех мест хорошо видна была сцена.

Первые десятилетия в театре шли и оперные и драматические спектакли, несмотря на то что незадолго до торжественного открытия Большого здесь же, на Петровской площади, в доме Варгина, распахнул свои двери для зрителей и драматический Малый театр.

В день открытия Большого Петровского театра москвичи увидели зрелище, по красочности, торжественности, музыкальному звучанию для них невиданное и неслыханное.

Разумеется, этому всколыхнувшему всю театральную Москву событию предшествовала немалая подготовка, в ней участвовали поэты, композиторы, актеры, художники — цвет российского искусства того времени.

Огромная зала театра не смогла вместить всех желающих присутствовать на столь ярком празднестве, и потому на следующий день решено было его повторить.

Пролог «Торжество муз», открывший представление, был написан поэтом М. А. Дмитриевым, племянником известного баснописца, а музыка принадлежала любимцам московской публики композиторам А. Н. Верстовскому и А. А. Алябьеву.

Присутствовавший на спектакле театральный критик откликнулся тотчас же на покорившее его зрелище рецензией в «Московских ведомостях»:

«Занавес открылся, и зрители увидели «дикое местоположение и развалины храма (имелся в виду разрушенный пожаром старый Петровский театр.— А. С.)».

Актер, исполняющий роль Гения России, говорит музам, что они призваны для того, чтобы возродить к жизни эти развалины:

Воздвигнитесь, разрушенные стены!
Восстань, упавший ряд столпов!
Да снова здесь звучат и лиры вдохновенны,
И гимны Фебовых сынов!

Затем по очереди выступают музы: трагедии — Мельпомена, комедии — Талия, красноречия — Полигимния, лирики — Эрато...

Музы сообщают зрителям, что может внести в искусство каждая из них, и обращаются к Аполлону:

О Аполлон! тобой искусства
Для счастья смертного даны!
Да съединят отныне чувства
Твоей гармонии сыны!

Торжественное зрелище завершалось балетом.

«Казалось, в день открытия сего театра свободные искусства согласились торжествовать перед глазами

многочисленных зрителей счастливое соединение свое прекрасными произведениями»,— заканчивал рецензент описание спектакля.

Появлению Большого Петровского театра предшествовала долгая, насыщенная событиями история.

Первые сценические представления состоялись в Москве в XVII веке. Свое начало они вели от народного творчества — скоморошества и фольклора, в котором всегда присутствует театральность. Недаром в наши дни можно услышать: «песню сыграть», «хороводы водить».

Свадебные обряды, посиделки, девичники, разнообразные гулянья, например масленичные, с катанием на санях, ярмарочные народные представления — все это оказало несомненное влияние на создание национального театра.

Скоморошество впервые упомянуто в летописи еще в XI веке. Актеры-скоморохи были одновременно и певцами, и музыкантами, и танцорами, и фокусниками-жонглерами, и авторами музыкально-драматических сценок. Именно они, скоморохи, передавали из поколения в поколение традиции народного театра: в их репертуар входили несложные театрализованные представления, шуточные сценки, сопровождающиеся пением и плясками. Не случайно русский театр сразу же, с момента своего зарождения, стал непременно использовать в сценических представлениях музыку.

Церковь, которая преследовала скоморошество наравне с язычеством, принимала меры для укрепления своего влияния, используя для этого литургию. Самой известной из литургических драм было «Пещное действо» (XVI—XVII вв.). Однако и в литургии проступали черты русской народной драмы.

В XVII веке, когда особенно бурно шло формирова-

ние русской нации, русский театр вступил в зрелый этап своего развития.

К этому времени существовало три типа театра: устные народные драмы, придворный и церковно-школьный, постепенно приближающийся к светскому.

К XVII веку драматургия стала отдельным от театрального действия видом творчества. Происходит «укрупнение» драматических жанров (героическая драма, мистерия, комедия о Петрушке). В России начались поиски традиционной формы театра.

Придворный театр, начавшийся с использования искусства скоморохов, осваивал зарубежное театральное искусство, привлекал силы церковно-школьного театра.

Замечательным деятелем театра XVII века стал Симеон Полоцкий, сочинявший «декламации» для своих учеников. Его перу принадлежали также «Комедия о Блудном сыне» и «Комедия о Навходоносоре». Именно после выступления учеников Симеона Полоцкого в Москве в 1660 году, чрезвычайно понравившегося, в придворный театр были приглашены иностранные актеры-профессионалы. Спектакли с их участием состоялись в царских палатах, в специально оборудованных «комедийных хороминах», а также в Измайловском дворце.

В XVII веке по инициативе одного из просвещеннейших людей того времени, видного государственного деятеля А. С. Матвеева возникает постоянный придворный театр. Руководителем его становится пастор Иоганн Готфрид Грегори, а первой постановкой — сочиненная им комедия «Артаксерксово действо», которую разыграли его ученики.

Русская труппа насчитывала тогда 26—70 человек. Бедность актеров, которым жалованье не выплачивалось месяцами, контрастировала с щедро отпускаемыми средствами на костюмы и оформление спектаклей.

Деятельность Петра в области культуры, как и во

всех других областях, дала невиданные результаты. Противник средневековых пережитков, Петр ввел светское образование, отменил представление литургических драм в церкви и широко распространил так называемые «потехи» — уличные маскарады, иллюминации, торжественные въезды и проч. Театр признавался Петром как одно из эффективных воспитательных и идеологических средств.

Одним из сподвижников Петра I был крупнейший литератор — публицист и драматург, автор трагедокомедии «Владимир» Феофан Прокопович.

При Петре I был учрежден в России первый публичный театр. В 1702 году была приглашена в Москву из Гданьска группа немецких актеров, состояла она из девяти человек, руководил группой Иоганн Христиан Кунст. Решено было построить в Москве на Красной площади «деревянную храмину» для «комедиальных представлений». «Комедийная храмина» была завершена в том же 1702 году, она занимала площадь 36×20 метров. А пока шло строительство, представления показывали в Немецкой слободе, в доме Лефорта (впоследствии Лефортовский дворец).

Кунст обучал актерскому искусству и учеников Сухаревского корабельного училища. Студенты училища представляли светские комедии в Сухаревой башне.

Общедоступный русский театр просуществовал до 1707 года.

В 1707 году начались спектакли в селе Преображенском, у царевны Натальи Алексеевны, туда были переданы костюмы из театра на Красной площади, а в 1713-м — в Измайлове, у царицы Прасковьи Федоровны.

Спектакли ставили также учащиеся московской Славяно-греко-латинской академии и Московского гос-

питаля, зрителями здесь было в основном простонародье.

Спектакли петровского времени зародили в массах интерес и привычку к театральному зрелищу. Именно с этих пор основными тенденциями русского театра стали просветительная и политико-воспитательная.

В XVIII веке возникают новые театры, как в столицах, так и в провинции. Развитие театра способствует и развитию национальной драматургии, в частности комедии. В духовной жизни России все большую роль начинает играть разночинная интеллигенция, рожденная преобразованиями Петра.

В создании национального театра в России большую роль сыграли выдающийся писатель-драматург А. П. Сумароков и Ф. Г. Волков — «отец русского театра», как называл его В. Г. Белинский.

Александр Петрович Сумароков был воспитанником Сухопутного шляхетного корпуса в Петербурге, а затем остался там на службе в качестве кадрового офицера. Кадеты принимали участие в придворных празднествах, были заняты в спектаклях.

Рано начавший увлекаться литературой, Сумароков уже в молодые годы сделался известным сочинителем популярных любовных песен, которые звучали в гостиных Санкт-Петербурга и Москвы: «Та ль награда за мою верность...», «О места, места драгия...».

В 1747 году он пишет трагедию «Хорев», а вслед за ней трагедии «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Семира» (1751).

«Хорев» — типичная для классицизма трагедия; в основе ее лежит идея торжества разума, чувства долга над человеческими страстями. Разрешение конфликта между чувством и долгом в пользу долга, даже если это влечет за собой гибель героя, служило воспитанию гражданских чувств в дворянском зрителе.

Главный герой Хорев влюблен в Оснельду, дочь своего противника, бывшего князя Киевграда Завлоха. Трудно ему бороться со своим чувством, к тому же и Оснельда любит его. Однако долг превыше всего. В победоносной битве с отцом возлюбленной Завлохом Хорев мечом завоевывает себе право на любовь.

Но российский князь Кий, его брат, находясь под властью несправедливых подозрений, решает погубить Оснельду: он велит дать ей яду.

Возвратясь с поля брани с плененным отцом Оснельды, Хорев мечтает о встрече с ней. Но увы, ее уже нет в живых.

Освободив Завлоха с напутствием похоронить тело любимой на свободной земле, Хорев решает следовать за ней на небеса и закалывает себя.

Трагедия эта имела успех у зрителя, потому что Сумароков сумел показать драму чувств, драму несостоявшейся любви и жизни своих героев.

Первыми слушателями трагедии были кадеты, которым автор, видимо, не раз читал свое сочинение.

Это и послужило, очевидно, причиной того, что в 1750 году именно кадеты пожелали испробовать в трагедии Сумарокова свои актерские возможности. Примером для кадетов служили иностранные актеры, которых находилось в Петербурге немало.

Кадеты продемонстрировали свое искусство непосредственному начальству и лишь после того отважились представить пьесу перед самим драматургом, который служил в то время адъюнктом графа А. Г. Разумовского.

Сумароков пришел в восторг от исполнения «Хорева» кадетами и, естественно, поделился радостью с Разумовским.

Граф в свою очередь не преминул доложить об услышанном императрице, которая тотчас пожелала по-

смотреть спектакль у себя во дворце. Эти спектакли положили начало кадетскому придворному театру.

Успех представления превзошел все ожидания Сумарокова и вдохновил его на новые сочинения для сцены. Не случайно Сумароков стал автором первого русского оперного либретто: его привлекали единство поэзии и музыки, сценического действия и пения: «Я в драме пения не отделяю от действа никогда: согласоваться им потребно завсегда».

В кадетском театре и в театре, учрежденном в 1756 году, Сумароков являлся одновременно и педагогом. Сумароковская школа театрального искусства дала России многих замечательных актеров-классицистов, так же как его литературное творчество положило начало новому направлению в драматургии.

Современником Сумарокова был Федор Григорьевич Волков. Ф. Г. Волков родился в 1729 году в Костроме. Человек необыкновенно одаренный, яркий, обладающий незаурядным умом, он полюбил театр еще в ранней молодости.

В Петербурге, где он несколько лет жил, Волков нередко посещал представления иностранных актеров, со многими из них был дружен.

Постепенно им овладевает настойчивая идея создать свой собственный театр. Теперь все думы его направлены на это.

Именно ради создания театра Волков после смерти отчима уезжает в Ярославль. Соорудив в большом амбаре театральные подмостки, он начинает готовить первое сценическое представление.

Однако публичный театр в Ярославле Волкову удалось открыть лишь в 1750 году. На первых порах труппа артистов была крохотной, всего семь-восемь человек. За вход в театр брали недорого: кресло стоило 25 копеек, место в партере — 10, в галерке — 5, в райке —

3 копейки. Это свидетельствует о том, что Волков стремился сделать свой первый театр доступным для широкого круга зрителей.

Один из именитых петербуржцев, приезжавший в Ярославль по делам службы, побывал в театре Волкова и, вернувшись домой, в столицу, рассказал о потрясшем его зрелище генерал-прокурору Н. Ю. Трубецкому, который в свою очередь доложил об этом императрице. Елизавета Петровна, к тому времени решившая заменить кадетов профессиональными актерами, сразу же направила своего посланца в Ярославъ со строгим наказом привезти волковскую труппу во что бы то ни стало в столицу.

В начале 1752 года Волков с актерами прибывают в Царское Село. Репертуар труппы при дворе не понравился, и было велено подготовить «Хорева».

Впоследствии императрица отказалась от своего намерения использовать труппу Волкова как придворную, она была распущена, однако основное ядро не распалось; эти актеры стали давать «Российские партикулярные спектакли».

30 августа 1756 года был отдан «высочайший указ» об учреждении «Русского для представления трагедий и комедий публичного театра» в Петербурге. Таким образом, театр стал учреждением государственным и профессиональным, постоянным и публичным.

В Москве профессиональный театр открылся несколько позже, в 1759 году. До этого московский театр был представлен труппами Воспитательного дома и Московского университета, последней руководили М. М. Херасков и Мелиссино.

Получив разрешение на постановку оперных спектаклей в Москве, Д. Б. Локателли в 1758 году выстроил за Земляным городом, у Красного пруда, большое деревянное здание театра с тремя ярусами, ложами и га-

лереями. Затем он заключил договор с Херасковым, и актеры студенческой труппы стали выступать на Красном пруду в черед с итальянскими актерами Локателли.

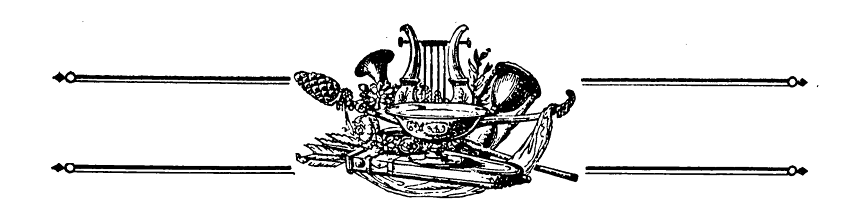
Университетская труппа достигла немалых успехов в постановке музыкальных спектаклей, в которых звучали русские народные песни. В 1763 году актеры московского театра приняли участие в уличном маскараде «Торжествующая Минерва», авторами которого были Сумароков и Волков. Это было яркое музыкальное зрелище, с песнями, плясками, игрищами, хорами. Существует предположение о том, что музыкальное оформление также принадлежало Волкову.

Таким образом, и последним своим детищем Волков продемонстрировал стремление создавать зрелища, доступные для широких масс, стремление к демократическому театру. Маскарад завершился праздником в Головинском дворце на Яузе.

Русский театр второй половины XVIII века тесно связан с именами выдающихся просветителей Н. И. Новикова и Д. И. Фонвизина. Просветительскими тенденциями запечатлено творчество и других театральных деятелей — Сумарокова, Волкова, актера И. А. Дмитревского, драматурга Н. П. Николева.

Вопрос о крестьянстве, о крепостном праве был наиболее существенным для конца XVIII века. Интерес к крестьянской тематике (который был заметен уже в «Торжествующей Минерве») обусловил обращение к фольклору, а также появление нового жанра — «крестьянской» комической оперы, которая и определила дальнейший путь русской оперы, приведший к гениальным творениям Глинки. Появлялись также пьесы из жизни купечества.

В 1769 году антрепренерами московского театра стали Бельмонти и Чинти. В 1776 году права на театр полностью перешли к губернскому прокурору князю П. В. Урусову.



Москва, угол Петровки

Исхлопотав для своей антрепризы десятилетнюю привилегию на постановку театральных зрелищ в Москве, Урусов в то же время принял на себя обязательство построить в Москве каменный театр. Для этого он пригласил в компаньоны выходца из Англии механика М. Медокса.

На подготовку проекта ушло четыре года, но зато благодаря стараниям, энергичности и предприимчивости Михаила Егоровича — так звали Медокса на русский лад — театр был возведен молниеносно, за пять месяцев (до этого спектакли труппы шли в доме графа Р. И. Воронцова на Знаменке — ныне ул. Фрунзе, 12; дом перестроен). В том же 1780 году Урусов уступил Медоксу свои права на театр.

Громадное здание Петровского театра стало украшением и достопримечательностью Москвы. В то время еще не существовало ни знаменитого дома А. И. Пашкова, ни дома З. Г. Чернышева — нынешнего здания Моссовета, ни казаковского Сената. Театр был открыт 30 декабря 1780 года прологом «Странники», сочиненным А. О. Аблесимовым.

Сцена изображала ночь в окрестностях Москвы, откуда, изгнанные пожаром Знаменского театра, двига-

лись усталые Момус и Муза. Во время отдыха к ним спускался Меркурий, посланный Аполлоном с тем, чтобы вернуть беглецов в Москву.

При свете наступившего утра глазам изумленных путников открывалась вдали гора Парнас, а у ее подножия — Москва с неизвестным доселе новым зданием — зданием Петровского театра.

Меркурий восклицал:

В Москву по-прежнему вам должно возвратиться
И тамо водвориться!
В ней смертные встречать желают вас!
. . . .
Грядите вы! вон в этот дом!

Далее следовал апофеоз олимпийцев. Блестящее представление завершалось балетом.

С открытием Петровского театра совпадает по времени появление первых национальных русских опер.

Об опере в России услышали еще за полвека до этого. Так, «Санкт-петербургские ведомости» писали в 1729 году: «Опера есть музыческое деяние в подобие комедии, в которой стихи поют, и при оной разные танцы и преизрядные машины представлены бывают».

В 1730 году в Петербург была приглашена итальянская труппа, и при дворе начинают ставиться итальянские оперы. Несомненно, деятельность итальянских музыкантов — певцов, композиторов — на сцене придворного театра способствовала развитию музыкальной культуры в России.

Так, например, музыка к первому русскому оперному либретто — «Цефал и Прокрис» — была написана итальянским композитором Ф. Арайя. Опера была исполнена в 1755 году русскими артистами. Автором либретто выступил Сумароков, использовав в нем отрывок из седьмой книги «Метаморфоз» Овидия. В опере рас-

сказывалось о верности Цефала, отвергшего любовь богини Авроры ради своей возлюбленной Прокрис.

Но засилье иностранной музыки, мода на нее, царившая в аристократических кругах, с течением времени все более мешали развитию национального искусства, вызывали к нему несерьезное, пренебрежительное отношение.

В середине XVIII века на придворной сцене преобладала итальянская героическая опера-сериа, относящаяся к стилю классицизма, опера с весьма условными, ходульными характерами, с очень ограниченными средствами музыкальной и сценической выразительности, хотя и оснащенная пышными декорациями и костюмами, техническими трюками. Именно к такому типу оперы относилось «Титово милосердие» Гассе, поставленное в Москве в 1742 году по случаю коронации Елизаветы Петровны. Специально для этого спектакля и было построено здание оперного театра на Яузе, вмещавшее пять тысяч зрителей (в его постройке принимал участие архитектор В. В. Растрелли).

Итальянский антрепренер Д. Локателли в Петербурге и в Москве в 1759 году предпринял попытку организовать публичные оперные театры, в которых шли комические оперы, более живые по форме и более доступные вкусу и пониманию демократического зрителя.

В 1779 году силами труппы Урусова и Медокса ставится в Москве опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и М. М. Соколовского, а вскоре в Петровском театре москвичи услышали и оперы В. А. Пашкевича на темы из жизни крестьян и купечества: «Несчастье от кареты» на либретто Я. Б. Княжнина и «Санкт-Петербургский гостиный двор» на либретто М. А. Матинского. Музыка этих комических опер, в целом не выходившая за рамки классицизма, тем не менее опиралась на русскую народную мелодику.

Особой популярностью пользовалась опера Аблесимова и Соколовского: «Аблесимов выхватил из народа «Мельника — колдуна и свата», пустил его прямо на сцену, заставил петь замысловатые стихи на голос русских песен и представил зрителям их деревенский быт»,— писал А. А. Шаховской. И действительно, «Мельник» не сходил со сцены Петровского театра много лет, он был сыгран почти двести раз. В чем же была причина такой популярности оперы?

Мельник наделен Аблесимовым вполне реальными чертами крестьянина; это не примитивная однозначная фигура, характерная для первых комических опер, когда в герое преобладают одно-два свойства, определяющие его поступки и поведение. Мельник сообразителен, ловок, он — себе на уме, может хоть кого обхитрить, но в то же время способен безоглядно предаться веселью.

Как писал замечательный советский ученый, литературовед и театровед Н. П. Берков, «Мельник» — «не просто веселый анекдот. Это пьеса об идеалах крепостного крестьянства: нет помещиков, нет крепостных, не на кого крестьянам работать, кроме самих себя, некому платить оброк...»

Опера подкупала и выраженным, прежде неизвестным на оперной сцене, национальным колоритом, показом свадебных обрядов, деревенских посиделок, игр, плясок, множеством народных песен, которые, прозвучав в спектакле, стали чрезвычайно популярными.

Самые разнообразные песни использованы автором музыки, музыкантом театра Медокса Соколовским: печальные и шуточные, протяжные и короткие песни-частушки, а также несколько сентиментальные арии, скорее похожие на чувствительные романсы.

Опера «Несчастье от кареты» Княжнина и Пашкевича носила совсем иной характер. На этот раз московский зритель не увидел воспроизведенных на сцене

Петровского театра деревенских посиделок или свадебных песен и плясок. Но зато он услышал песенные куплеты, изобличающие офранцузившихся господ, которым ничего не стоит обменять крепостного на карету. Княжнин в своей комической опере сумел показать, что крепостной находится в полной зависимости от любого каприза, любой причуды господина.

Если в «Мельнике» музыкальное сопровождение носит лишь вспомогательный, иллюстрирующий характер, то в «Несчастье от кареты» музыка Пашкевича выступает на равных с текстом Княжнина, дополняет, драматизирует его, что в развитии русской музыкальной культуры конца XVIII века было, несомненно, шагом вперед.

Пашкевич не использовал в опере распространенные мотивы народных песен, плясок, городских романсов, а создал оригинальную музыку, раскрывающую характеры, индивидуальность героев.

Опера М. А. Матинского и В. А. Пашкевича «Санкт-Петербургский гостиный двор» создана авторами в лучших, реалистических традициях русской комической оперы, в ней много метких сатирических характеристик, подсказанных самой жизнью. Своими яркими жанровыми картинами опера напоминает «Мельника» Аблесимова и Соколовского. На эту близость указывал и сам Матинский.

Схематизм, свойственный литературной и музыкальной характеристике положительных героев, компенсируется жизненной наполненностью сатирических картин. Композитор использует и народные песни, например в сцене девичника, где противопоставлены крестьянский быт и суетный купеческий, олицетворением которого в опере являются Крючкодей, подделывающий вексель и забирающий последние деньги у мужика, ростовщик Сквалыгин, жестокий, жадный, который и

дома бдительно следит, чтобы гости лишнего не съели, его жена и дочь.

Арии, ансамбли, хоры «Гостиного двора» — все подчинено раскрытию, обличению сатирических героев, лирическая линия в опере отсутствует.

И «Мельник», и «Несчастье от кареты», и «Санкт-Петербургский гостиный двор», и, кроме того, «Сбитенщик» Княжнина и Ж. Бюлана, «Розана и Любим» Н. П. Николева и И. Керцелли — все эти комические оперы в разной степени, но воспроизводят реалистически черты народного быта, и потому они сыграли прогрессивную роль в развитии русского театра.

Авторы театральных воспоминаний отмечают, что публика на этих спектаклях присутствовала низшего «разбора» — купцы, разночинцы, приезжие помещики, которым импонировали родная, простонародная речь, песни, быт, костюмы актеров; людям же светским было бы стыдно, если бы их увидели в русском театре.

Знатная дворянская Москва в то время предпочитала спектакли с участием иностранных артистов, выступающих наряду с русской труппой, спектакли домашних театров.

Интересно, что исполняли роли в русских комических операх нередко крепостные актеры.

Озорные, отчаянные, удалые пляски и песни, полные безысходной тоски, были одинаково близки и актерам и зрителям.

Нередко помещики передавали свои усадебные труппы «вольным театрам», и в том числе театру Медокса. Известно, что в 1806 году, то есть через год после пожара Петровского театра, большую часть его труппы составляли крепостные актеры А. Е. Столыпина, выкупленные казной.

Больше того, как писал в своих воспоминаниях П. А. Вяземский, «многие актеры из домашних и кре-

постных трупп сделались впоследствии украшением московского театра». Крепостные усадебные актеры играли на сцене Петровского театра знакомый репертуар, состоявший из оперных, балетных, комедийных постановок.

Театральная культура, зародившаяся в усадебных крепостных театрах, была достаточно высокой. Помещики, содержавшие театры, были преимущественно образованными людьми, понимавшими законы искусства. Побывав за границей, многим из них хотелось и дома создать театр, не уступающий европейскому. В своих крепостных театрах они зачастую выступали и переводчиками пьес, и музыкантами-дирижерами, как, например, граф Михаил Юрьевич Виельгорский, и вокальными педагогами, и режиссерами-постановщиками.

В то же время, поскольку актеры являлись собственностью помещиков, как правило, муштровали их жестоко и требовали нечеловеческим трудом добиваться высот искусства.

Театр Медокса просуществовал недолго: 22 октября 1805 года перед представлением оперы «Днепровская русалка» из-за оплошности гардеробщика он сгорел. В декабре 1805 года было принято решение о переходе труппы в ведение дирекции императорских театров. Спектакли продолжались в доме А. И. Пашкова на углу Моховой и Большой Никитской улицы (ныне ул. Герцена, 1; здание перестроено), а затем в новом деревянном театре, построенном по проекту архитектора К. И. Росси у Арбатских ворот.

Отечественная война 1812 года, пожар Москвы. Казалось бы, после таких событий нескоро дойдет черед до театральных зрелищ.

Но уже в 1814 году представления казенного театра возобновились на Знаменке, в доме дворянина

С. С. Апраксина, а с осени 1818 года — снова в доме Пашкова на Моховой.

В первой четверти XIX века все большее распространение на московской сцене получает водевиль — жанр легкой пьесы, в которой драматическое действие перемежается музыкальными номерами. Первым в России стал писать водевили А. Шаховской. Изящные, пользующиеся успехом у публики водевили А. С. Грибоедова, Н. И. Хмельницкого и А. И. Писарева носили злободневный, полемический, а порой и обличительный характер.

В те времена еще не произошло разделение театра на оперный и драматический. Одни и те же актеры, умеющие и петь и танцевать, владеющие драматическим искусством, выступали и в комедии, и в водевиле, и в комической опере, и даже в опере.

Недаром позднее, когда уже существовали два театра — Большой и Малый, долгое время они были подчинены одной дирекции, и артисты Малого даже чаще выступали на сцене Большого Петровского театра. Оба театра продолжительное время ставили на своих сценах и музыкальные и драматические спектакли. Первая певица Петровского театра Елизавета Сандунова часто выступала в водевилях и комедиях. Отец гениального трагика московской сцены известный драматический актер начала XIX века Степан Федорович Мочалов пел «очень порядочно», по выражению современника.

В 1823—1831 годах директором московских театров (Большого и Малого) был Ф. Ф. Кокошкин, в 1831—1842 годах — писатель и драматург М. Н. Загоскин.

Ярый театрал, драматург, первый переводчик на русский язык «Мизантропа» Ж.-Б. Мольера, Федор Федорович Кокошкин являлся также активным членом Общества любителей российской словесности, а одно

время — его председателем. Общество это служило как бы связующим звеном между театром и университетом — двумя главными центрами развивающейся московской культуры. О Кокошкине, фигуре весьма колоритной, сохранилось немало воспоминаний современников.

На публичных чтениях Общества любителей российской словесности Кокошкин бывал неотразим. Вот как, однако, писал о нем его современник, большой любитель театра, писатель С. Т. Аксаков: «...полнозвучный, сильный, приятный и выработанный голос его обнимал всю залу, и не было слушателя, который бы не слыхал явственно каждого слова, потому что произношение его было необыкновенно чисто». Но, «услыхав Кокошкина несколько раз, читающего одну и ту же пьесу, можно было сейчас это почувствовать: одинаковость приемов, одинаковость переходов из тона в тон, несмотря на наружный жар и даже подчас вызванные слезы, обличали поддельность и недостаток истинного чувства. А потому люди, никогда не слыхавшие или очень редко слушавшие Кокошкина,— слушали его с восхищением или, по крайней мере, с удовольствием; а люди, составлявшие его почти ежедневное общество,— со скукою и даже с досадою».

Воспоминания о Кокошкине оставил и дальний родственник его писатель Владимир Александрович Соллогуб: «Перевод «Мизантропа» предоставлял ему видное место в русской драматической литературе, и ему-то он был обязан своим званием директора императорского театра. Он, впрочем, заботился добросовестно своею должностью. Им поощрены были дебюты Мочалова, М. С. Щепкина и В. И. Живокини, которые всегда относились к нему с благодарностью. При нем процветала актриса Сандунова. Репертуар состоял преимущественно из пьес переводных, трагедий Озерова, оперeток

князя Шаховского и драм Полевого. Большие надежды возлагались на молодого Писарева, слишком рано похищенного смертью...» Добавим, что при Кокошкине 14 октября 1824 года был открыт в доме Варгина на Петровской площади Малый театр, а вскоре — 6 января 1825 года — Большой Петровский театр.

Многие члены Общества любителей российской словесности — писатели, драматурги, поэты, переводчики — были авторами Петровского и позднее Большого и Малого театров, писали либретто спектаклей, стихи песен и романсов.

Весьма характерной и значимой фигурой для культурной Москвы начала XIX века был Алексей Федорович Мерзляков (о нем рассказано в отдельном очерке книги), друг Ф. Ф. Кокошкина. В большом каменном доме Кокошкина у Арбатских ворот Мерзляков блестяще читал свои публичные лекции о русской литературе.

Романсы А. Ф. Мерзлякова на музыку Д. Н. Кашина были очень популярны тогда в Москве, их нередко певала со сцены театра, а также в домашних концертах любимица публики Елизавета Сандунова, в равной мере владевшая мастерством оперного пения и исполнения русских романсов и народных песен.

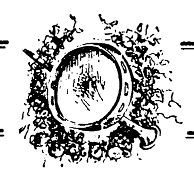
В отличие от чиновного Петербурга Москва в начале XIX века проявляла особую склонность к русской старине. Поэтому, наверное, здесь были любимы праздничные костюмированные народные гулянья, что тоже, несомненно, питало творчество и поэтов, таких, как Алексей Мерзляков, и актеров, как Николай Цыганов, и композиторов-романтиков, сочинявших музыку песен, романсов, опер,— Александра Алябьева, Александра Варламова, Алексея Верстовского.

Романтизм, первые веяния которого проникли в русскую музыку еще в самом начале XIX века (при-

мером может служить опера «Леста, днепровская русалка» композиторов Ф. Кауэра и С. И. Давыдова), развился и усилился после Отечественной войны 1812 года.

Музыка романтиков характеризовалась повышенным интересом к национально-самобытному началу, стремилась раскрыть душу человека, его чувства, мечты. Естественно, что творчество композиторов-романтиков, и в первую очередь баллады, хоры, оперы яркого представителя этого направления А. Н. Верстовского, вобрало в себя мотивы народного искусства, народной песни, пляски.

Перед читателем этой книги пройдут портреты композиторов, поэтов, актеров, представлявших театральную Москву начала прошлого века, а также тех, кто, как Одоевский и Виельгорский, принадлежал культурной жизни обеих столиц — Петербурга и Москвы. Все они в большей или меньшей степени были связаны с Петровским театром и оказали влияние на его развитие.



Профессор русской словесности и поэт

Имя Алексея Федоровича Мерзлякова знакомо сейчас далеко не многим. А в свое время, в начале XIX века, он играл весьма заметную роль в московской культурной жизни.

И в Московском университете, и в его Благородном пансионе любили профессора русской словесности Мерзлякова. Его лекции слушали М. Ю. Лермонтов, П. А. Вяземский, А. И. Полежаев. При содействии Мерзлякова состоялся литературный дебют его ученика Федора Тютчева.

Вот что пишет М. А. Дмитриев в книге «Мелочи из запасов моей памяти»:

«Живое слово Мерзлякова и его неподдельная любовь к литературе были столь действенны, что воспламеняли молодых людей к той же неподдельной и благородной любви ко всему изящному, особенно к изящной словесности.

Одна лекция приносила много и много плодов, которые дозревали и без его пособия, его разбор какой-нибудь одной оды Державина или Ломоносова открывал так много тайн поэзии, что руководствовал к другим дальнейшим открытиям законов искусства.

Он бросал семена столь свежие и в землю столь восприимчивую, что ни одно не пропадало и приносило плод сторицею».

«Учителем нашим был Мерзляков»,— поясняет М. П. Погодин, говоря о литературных вкусах своего окружения.

А. Ф. Мерзляков родился в 1778 году в Далматове Пензенской губернии, в семье купца, учился в Пермском народном училище. Написанная им в годы учебы «Ода на заключение мира со шведами» решила дальнейшую его судьбу: попечитель народных училищ И. И. Панаев передал оду Екатерине II, она была напечатана в «Российском магазине» (1792 г., ч. 1), а Алексей Мерзляков был переведен в гимназию при Московском университете.

В 1795—1797 годах имя Мерзлякова встречается среди отличившихся и получивших награды гимназистов. А в 1798 году его как первого, отмеченного за успехи в учебе золотой медалью среди так называемых казеннокоштных студентов, переводят в университет.

После окончания университета Мерзляков был оставлен на кафедре российского красноречия, стихотворства и языка. В 1804 году он становится профессором русской словесности.

Интерес к античной литературе, работа над переводами сблизили его с Н. И. Гнедичем, который в то время был еще учеником университетского пансиона. Вслед за В. К. Тредиаковским и А. Н. Радищевым, но прежде, чем Гнедич, Жуковский и Дельвиг, Мерзляков стал разрабатывать русский гекзаметр.

Мерзляков воспринимал литературу древнего мира как народную. Не случайно в переводах из Сафо он приходит к тому тоническому размеру, который присущ русской народной песне.

...Коренастый, широкоплечий, «поземистый», с рез-

ким провинциальным выговором на «о», со свежим открытым лицом, прилизанными волосами и доброй улыбкой — так описывали Алексея Федоровича Мерзлякова его современники.

«Пишу, перевожу, выписываю, составляю, привожу в порядок, одним словом, хочу быть современным путным профессором,— сообщает Мерзляков В. А. Жуковскому осенью 1803 года,— с месяц уже не принимался за свою поэзию и живу теперь чужою».

С Жуковским Мерзлякова познакомил Александр Тургенев еще в Благородном пансионе. Мерзляков, как и Жуковский, вошел в Дружеское литературное общество, организованное в 1801 году Андреем и Александром Тургеневыми (братьями будущего декабриста Н. И. Тургенева). В Обществе определился интерес Мерзлякова к гражданственным стихам, к проблеме народности поэзии.

Мерзлякова и Жуковского многое объединяло в тот период. Однако довольно скоро между ними возникают споры, осложнившие их отношения.

Идейные расхождения начались с того, что Мерзляков не согласился с Жуковским, когда тот выступил против философов-просветителей, отдав предпочтение не разуму, а «надежде». Позднее пути их все более расходятся, ибо Мерзляков, профессор-разночинец, выступал против дворянской традиции в литературе, влияния Карамзина, против субъективизма и мистицизма — всего того, что было чрезвычайно близко Жуковскому. Однако в начале 1800-х годов они еще были связаны узами дружбы, тянулись друг к другу.

«Ты зовешь меня к себе в Белев — житье с тобой, конечно, почитаю я выше, нежели житье с чинами и хлопотами: но, друг мой, у меня есть отец и мать, они не могут быть довольны одним романтическим житьем.

Итак, судьба заставляет меня искать, искать и метаться»,— писал Мерзляков Жуковскому в 1803 году.

«Метался» Мерзляков и потому, что его снедала тоска по родным пермским местам, он часто ощущал свою неприкаянность в Москве.

Среди трудов, забот всечасных,
Чем рок меня обременил,
Возможно ль, чтоб, места прекрасны,
Я вас когда-нибудь забыл?

Современники вспоминали, что в чопорных собраниях Мерзляков был странен, неловок, молчалив. Но зато в небольшом обществе коротко знакомых людей, в дружеских беседах он отличался красноречием и добродушием, был необыкновенно прост и непринужден в обращении.

Жил Мерзляков на Никитской, против монастыря. У себя дома он устраивал вечера, которые проходили в беседах о литературе. В числе участников этих вечеров были поэт Д. В. Веневитинов и писатель, литературный и музыкальный критик В. Ф. Одоевский.

У Мерзлякова на квартире жили студенты университета. Одно время пансионером Мерзлякова был будущий декабрист И. Д. Якушкин. Жил у Мерзлякова и Д. Н. Свербеев, оставивший о нем воспоминания:

«Он был человек несомненно даровитый, отличный знаток и любитель древних языков, верный их переводчик в стихах несколько напыщенных, но всегда благозвучных, беспощадный критик и в этом отношении смелый нововводитель, который дерзал, к соблазну современников, посягать на славу авторитетов того времени, как например, Сумарокова, Хераскова, и за то подвергался не раз гонению литературных консерваторов...»

Студенты, любившие лекции Мерзлякова, отмечали,

что у него была способность импровизации, что он никогда не задумывался над фразой и даром, что немножко заикался, «выражение его рождалось вдруг и... всегда было ново, живо, сотворенное на этот раз и для этой мысли». Он умел вплести в канву своей лекции произведение любого автора, к примеру, даже басни Крылова не мешали ему говорить о лиризме.

В этом ученом муже всегда присутствовал поэт и, пожалуй, даже артист. Н. Н. Мурзакевич, воспоминания которого относятся к 1825 году, писал: «Сколько увлекательны были импровизации воевавшего против романтизма профессора Мерзлякова, бывшего в душе романтиком...»

Недаром Мерзляков был дружен с театральными деятелями, с которыми постоянно встречался и в Обществе любителей российской словесности, председателем которого одно время был, и в домашнем театре Кокошкина, где блестяще читал публичные лекции. Об этих лекциях Кокошкин говорил Аксакову: «...ничего подобного Москва не слыхивала».

В то время, когда еще не был построен Большой театр, особенное значение для культурной жизни Москвы имели концерты и театральные представления в частных домах, таких, например, как дом Кокошкина. Здесь ставились интересные спектакли с участием самого Федора Федоровича, проходили концерты, на которых нередко звучали песни и романсы Мерзлякова и Кашина.

Мерзляков, нечасто посещавший светские гостиные своих знакомых, в доме Кокошкина чувствовал себя легко. Здесь, вне стен университета, в свободной театральной атмосфере, он, вероятно, ощущал себя больше поэтом, нежели ученым мужем. Он покорял слушателей бесконечными экспромтами, на которые был великий мастер, стихами, рождавшимися мгновенно,

вдруг и тут же сразу, без помарок, ложившимися на бумагу. И знаменитая его песня «Среди долины ровныя...» также родилась как блестящий экспромт.

Песню эту распевали в России от Москвы до Енисея. Она была настолько распространенной и близкой многим, что мало кто задумывался об авторе, написавшем слова и этой прекрасной песни, и других, также зачисленных в разряд народных.

Песня была создана в 1810 году, лучшее для Мерзлякова время, когда он мечтал, увлекался, строил планы и верил в их осуществление. В ту пору он подружился с дворянским семейством Вельяминовых-Зерновых, где все любили его за талант, доброту, необыкновенное простодушие и природную беспечность.

Обычно летние месяцы это семейство проводило под Москвой, в сельце Жодочах, куда часто наведывался Мерзляков, питавший нежные чувства к А. Ф. Вельяминовой-Зерновой.

И вот в один такой приезд, как рассказывает М. А. Дмитриев, поэт растрогался оказанным ему приемом, стал жаловаться на свое одиночество, а потом вдруг взял мел и на открытом ломберном столе написал сразу почти половину песни.

Но в этой легкости, поспешности таился и недостаток: стихам Мерзлякова порой не хватало мастерской шлифовки.

В то же время как ученый-теоретик, как литературный критик Мерзляков был весьма взыскателен и строг. Движимый любовью к литературе и обладая высоким художественным вкусом, он не боялся высказываться напрямик и не слишком заботился об авторском самолюбии.

Аксаков рассказывает, как однажды на литературном вечере Кокошкин читал свой перевод «Мизантропа», желая, по видимости, услышать замечания. Крити-

ка одного из гостей, М. Т. Каченовского, была очень мягкой, умеренной, чего никак нельзя было сказать о высказываниях присутствовавшего на вечере Мерзлякова, который «нападал беспощадно на переводчика». Кокошкин, выведенный из терпения его бесконечными замечаниями, слышавший их не в первый раз, «положил рукопись на стол, очень важно сложил руки и сказал: «Да помилуйте, Алексей Федорович, предоставьте же переводчику пользоваться иногда стихотворной вольностью».

На это Мерзляков возразил, что стихотворная вольность заключается, мол, в том, чтобы писать хорошо. Все присутствующие, услышав столь прямой ответ, одобрительно засмеялись.

Поведение Алексея Федоровича в данном случае дает представление о его характере — горячем, открытом, о его серьезном, глубоком отношении к литературе.

«Но едва ли кто больше Мерзлякова пользовался так называемой стихотворной вольностью, в которой он так резко отказывал Кокошкину,— пишет Аксаков,— особенно в своих переводах Тасса, из которых отрывки он также иногда читывал у Кокошкина... и никто, кроме Каченовского, не делал ему замечаний, да и те были весьма снисходительны».

Заканчивает свой рассказ об этом эпизоде Аксаков такими словами: «Нет, однако, никакого сомнения, что перевод Кокошкина много обязан своим достоинством, правильностью и... чистотою языка строгим замечаниям Мерзлякова».

Далее Аксаков вспоминает, как сам слушал лекцию Мерзлякова, в которой тот анализировал «Дмитрия Донского» В. А. Озерова и вновь высказывал строгие и справедливые замечания. Но слушатели не желали соглашаться с таким разбором трагедии, он им казал-

ся пристрастным и даже недоброжелательным. Дело в том, что стихи Озерова после наскучивших трагедий Сумарокова и Княжнина нравились публике и она не желала выслушивать «несправедливые» замечания «ученого педанта». Естественно, что публика была в неистовстве от того, что с кафедры кто-то «смеет называть стихи по большей части дрянными, а всю трагедию — нелепостью...».

Несмотря на многообразие литературной и научной деятельности — поэт, переводчик, профессор — преподаватель русской словесности, ученый-историк,— наиболее заметный след Мерзляков оставил, пожалуй, как автор песен.

Его вместе с композитором и собирателем фольклора Данилой Никитичем Кашиным (позднее Кашин состоял капельмейстером при Большом Петровском театре.— *А. С.*) можно считать родоначальниками жанра русской песни.

«Как поэт он замечателен своими лирическими стихами, особенно русскими песнями, в коих он первый умел быть народным, как Крылов в своих баснях»,— писал о нем М. А. Максимович в 1831 году.

На чрезвычайную распространенность мерзляковских песен указывал и Н. А. Полевой в «Московском телеграфе»: «Песни А. Ф. Мерзлякова потому еще более вошли в народный быт, что они извлечены из простонародных песен».

И на самом деле, многие песни Мерзлякова, особенно те, музыка к которым написана Кашиным, прямо восходили к фольклорному тексту, а некоторые даже и начинались точно так же, как народные песни: «Я не думала ни о чем на свете тужить...», «Вылетала бедна пташка на долину...», «Ах, что же ты, голубчик, невесел сидишь...», «Чернобровый, черноглазый...».

Такая близость песен поэта к фольклорным источ-

никам приводила к тому, что они быстро становились известными самым широким слоям городского населения.

Впрочем, та же участь выпала на долю песен, не имевших непосредственной связи с фольклором, например, всем знакомой, упоминавшейся уже «Среди долины ровныя...», а также «Велизария» («Малютка, шлем нося, просил...»).

Песня «Среди долины ровныя...» сочинена была поэтом на уже известную мелодию О. А. Козловского (к стихотворному тексту П. М. Карабанова «Лети к моей любезной...»).

Создание стихотворений «на голос» было довольно частым явлением во второй половине XVIII и в начале XIX века. Ссылки «на голос», то есть на уже существующие мелодии, встречаются при издании песен А. П. Сумарокова, Н. П. Николева, И. И. Дмитриева, псалмов М. В. Ломоносова («Хвалу всевышнему владыке...») и многих других.

Автором музыки другой известной песни Мерзлякова — «Велизарий» был композитор А. Д. Жилин, написавший более двадцати песен и романсов на слова Мерзлякова, Дмитриева, Державина, Хераскова, Жуковского, Нелединского-Мелецкого и других.

Искренность песен Мерзлякова не могла не подкупить. «...Какое глубокое чувство, какая неизмеримая тоска в его песнях!» — писал в «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский. Великий критик особенно выделял песни Мерзлякова «Чернобровый, черноглазый...», «Не липочка кудрявая...», «Ах, что ж ты, голубчик...», называя их бессмертными: «Это не песенки, это не подделки под народный такт — нет. Это живое, естественное чувство, где все безыскусственно и естественно». «Это был талант мощный, энергический», — говорил Белинский о Мерзлякове.

Мерзляков использовал и собранные Кашиным песни, при этом иногда существенно переделывая, чтобы усилить драматизм ситуации, а иногда лишь изменяя зачины и концовки, усиливая в них элементы народной поэтической лексики: «печальная победная головушка молодецкая», «грусть-злодейка», «забавушки — алы цветики».

Часто применял поэт смысловые и звуковые повторы:

Птичка пугана пугается всего!
Горько мучится для горя одного!

Включал и распространенные в народной песне параллелизмы:

Нельзя солнцу быть холодным,
Светлому погаснуть;
Нельзя сердцу жить на свете
И не жить любовью!

Одновременно с песнями поэт создает стихотворения, запечатлевающие современную ему московскую жизнь. Мерзляков высмеивает черты московского барства, того общества, где гордятся богатством и где поэт-разночинец чувствует себя затерянным, чужим:

Там, в кружке младых зевак,
В камнях, золоте дурак.

Мерзляков выводит в своих стихотворениях и «ученых шумных круг», имея в виду своих коллег по Московскому университету.

Тема затерянности, одиночества, так остро прозвучавшая в знаменитой песне «Среди долины ровныя...», присутствует и во многих других стихотворениях Мерзлякова.

Письмо друга Мерзлякова разночинца З. А. Бурин-

ского к Н. И. Гнедичу точно раскрывает мотивы, побудившие поэта создавать подобные произведения:

«Люди нашего состояния,— пишет он,— живут в рабстве обстоятельств и воли других... Сколько чувств и идей должны мы у себя отнять! Как должны переиначить и образ мыслей, и волю желаний, и требований своих самых невинных, самых благородных склонностей! Мы должны исказить самих себя, если хотим хорошо жить в этой свободной тюрьме, которую называют светом».

После 1812 года Мерзляков все меньше обращается в своем творчестве к прославившим его русским песням. Он больше пишет торжественные оды, много времени и сил отдает переводам. Работа его над переводом «Освобожденного Иерусалима» Тассо продолжалась чуть ли не восемнадцать лет: начат он был еще перед войной 1812 года и появился в печати только в 1828 году.

Начиная с 20-х годов особенно заметен спад творческой активности Мерзлякова.

В одном из писем В. К. Кюхельбекер так выскажется о поэте: «Мерзляков, некогда довольно счастливый лирик, изрядный переводчик древних, знаток языков русского и славянского... но отставший по крайней мере на 20 лет от общего хода ума человеческого».

В последние годы жизни Мерзлякову угрожает бедность. В письме Жуковскому он открыто жалуется на нужду, просит помочь: «Право, брат, старею и слабею в здоровье, уже не работается так, как прежде, и, кроме того, отягчен многими должностями по университету; время у меня все отнято или должностью, или частными лекциями, без которых нашему брату-бедняку обойтись неможно, а дети растут и требуют воспитания. Кто после меня издать может мои работы и будут ли они полезны для них, ничего не имеющих».

Умер Мерзляков в 1830 году совсем еще не старым — ему было пятьдесят два года.

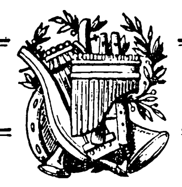
Примечательно, что именно в год смерти поэта увидела свет книга его «Песен и романсов». Она словно напоминала о былой славе Мерзлякова, о времени создания лучших его произведений, подготовивших почву для появления таких поэтов, как Николай Цыганов и Алексей Кольцов.

Песни и романсы Мерзлякова не забылись, они живут до сих пор.

В «Воспоминаниях декабриста» А. Е. Розен рассказывает, как песня помогла ему в тюремном заключении: «Фейерверкер Соколов и сторож Шибаев были хуже немых: немой хоть горлом гулит или руками и пальцами делает знаки, а эти молодцы были движущиеся истуканы... Однажды запел я «Среди долины ровныя на гладкой высоте...», при втором куплете слышу, что мне вторит другой голос в коридоре, за бревенчатой перегородкой; я узнал в нем голос моего фейерверкера. Добрый знак,— подумал я,— запел со мною, так и заговорит. Еще раз повторил песню, и он на славу вторит ей с начала до конца. Когда он через час принес мой ужин, оловянную мисочку, то я поблагодарил его за пение, и он решился мне ответить вполголоса: «Слава богу, что вы не скучаете, что у вас сердце веселое». С тех пор мало-помалу начался разговор с ним, и он охотно отвечал на мои вопросы».

Песню «Среди долины ровныя...» поет герой драмы А. Н. Островского «Гроза» изобретатель Кулигин. Великого пейзажиста И. И. Шишкина она вдохновила на создание картины того же названия.

Песня любима и в наши дни. Слушая ее, мы не перестаем испытывать благодарность к русскому поэту Алексею Федоровичу Мерзлякову.



Певица Петровского театра

В Москве она начала петь в 1794 году, когда еще не было построено здание Большого Петровского театра, а существовал старый театр Медокса. До этого Елизавета Семеновна Сандунова, урожденная Яковлева, по сцене — Уранова, успешно дебютировала и играла три года в Петербурге при дворе.

Она обладала редким дарованием: сильный, гибкий голос — сопрано, диапазон которого равнялся почти трем октавам, да к тому же была красавицей.

Вот как описывает ее театральный критик Ф. А. Кони: «Сандунова была росту среднего и чрезвычайно стройна. Во всех ее движениях и осанке высказывалось благородство и чувство собственного достоинства. Большие темные глаза как будто всегда смеялись. Улыбка на лице не сглаживалась и высказывала доброту души и невольно к ней привлекала. А в голосе ее и манере говорить было что-то такое сладкое, такое очаровательное, что трудно выразить словами».

А это — свидетельство известного журналиста Н. А. Полевого: «Сандунова была артистка в высокой степени, певица с необыкновенным голосом и актриса с мимикою превосходной... Лицо ее было... прекрасное, умное, выразительное, глаза живые и яркие».

Она была настоящей любимицей публики на протяжении всех тридцати трех лет своей сценической деятельности. Те же, кто знал певицу в жизни, отзывались о ней как о душевном и скромном человеке.

Родилась Сандунова в 1772 (по некоторым сведениям — 1777) году в Петербурге, в небогатой семье, училась в театральном училище, где выделялась среди других учениц своими незаурядными сценическими и внешними данными.

В год дебюта Сандуновой в петербургском придворном театре, в Эрмитаже, некий Шторх писал о ней: «Талант, исключительный голос и очаровательная внешность г-жи Сандуновой делают ее королевой здешней сцены».

В придворном театре преобладала в те годы итальянская опера-буффа: «Венецианская ярмарка» А. Сальери, «Редкая вещь» и «Дианино древо» В. Мартин-и-Солера, «Князь-трубочист» М. А. Портогалли. Актриса с блеском исполняла арии в этих операх, превосходя, по общему мнению, современных ей итальянских певиц.

В Петербурге актриса выходит замуж за выдающегося русского актера Силу Николаевича Сандунова. Их женитьбе предшествовал эпизод, наделавший в свое время много шума, известный в истории русского театра.

Елизавета Уранова имела несчастье понравиться одному из вельмож, государственному канцлеру А. А. Безбородко. Директора театра М. Ф. Соймонов и А. В. Храповицкий стали его пособниками. Однако молодая актриса держалась гордо и неприступно, а жених ее, Сандунов, произнес со сцены монолог о том, как знатные вельможи с помощью денег пытаются соблазнить чужих невест, что было для того времени неслыханной дерзостью.

Вскоре и сама Уранова во время спектакля в Эрмита-

же подала благоволившей к ней Екатерине жалобу на Безбородко и на директоров театра.

Разгоревшийся скандал был настолько громким, что о нем писали иностранные дипломаты. Императрице ничего не оставалось, как убрать директоров театра (Безбородко, конечно, остался безнаказанным), а Сандунова и Уранову обвенчать.

Однако новый директор императорских театров Н. Б. Юсупов не мог простить чете Сандуновых своеволия и дерзости, и они были вынуждены покинуть петербургскую сцену.

Вскоре Сандуновы поступают в труппу Петровского театра в Москве.

Теперь в репертуаре певицы наряду с итальянскими операми все большее место занимают оперы и пьесы русских авторов, причем самые разнообразные по жанру: оперы комические, волшебные и исторические, водевили, трагедии, комедии и мелодрамы. В «Мельнике — колдуне, обманщике и свате» она исполняла с равным успехом роли Анюты и Фетиньи, в «Санкт-Петербургском гостином дворе» — роль Соломониды, а в «Сбитенщике» — Власьевны.

Огромным и длительным успехом пользовалась в Москве «Днепровская русалка» Ф. Кауэра, С. И. Давыдова и К. А. Кавоса — опера-феерия, где в неимоверных сочетаниях сплетались различные стили и приемы: фантастика, сентиментализм, бытовые черты, буффонада, балаган и испытанные сценические трюки. Возникнув как переработка австрийской пьесы (первые две части), опера была продолжена русскими авторами.

Опера нравилась далеко не всем. Г. Р. Державин, например, с возмущением говорил об операх, которые «украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум». Мерзляков в трудах Общества любителей российской словесности вы-

сказывался с точки зрения гражданской пользы: «Русалка» волшебным своим жезлом окаменила Сумарокова, Княжнина, драмы Хераскова, славные комедии Фонвизина... Но Озеров разрушил очарование и снова обратил вкус публики на предметы важнейшие».

Однако историк театра и драматург П. Н. Арапов вспоминал в «Драматическом альбоме», изданном в 1850 году: «Когда парусинный Днепр бушевал на помостах Петровского театра, только все и твердили о «Русалке»: она была поставлена прекрасно: декорации, костюмы — все было роскошно. Настоящий шелковый бархат, золотой галун, сибирский соболь и т. д. Сандунова приводила в восторг: ее песня «По метлы» (которую она певала, превратясь в крестьянского мальчика) и ария «Вы нам верность никогда» (на мотив украинской песни «Ехал козак за Дунай...».— *А. С.*) повторялись во всех московских гостиных».

Не случайно в романе Пушкина «Евгений Онегин» Дуня поет арию Лесты «Приди ко мне в чертог златой...».

Некоторые рецензенты объясняли успех «Русалки» тем, что она полюбилась простонародью. Талант Сандуновой и впрямь был демократичен. Она не стремилась тронуть своей игрой лишь «изысканную», избранную публику: она взывала к чувствам широкого зрителя.

Рецензент «Московского курьера» писал в 1805 году: «Г-жа Сандунова в роли Лесты играла во всей силе этого слова,— она мне казалась настоящей русалкою, и я мысленно переселялся в мрачную древность, считая сказку истиною...»

Для актрисы, несомненно, эта роль была хорошей школой, поскольку потребовала огромного сценического мастерства, умения молниеносно перевоплощаться. Тут и пригодились ее острая наблюдательность, талант ха-

рактерной актрисы. В одной только первой части оперы Сандунова появлялась на сцене в облике старухи, молодого витязя, прародительницы рода Славомысла, садовницы, пустынника, мельничихи, крестьянской девушки, молдаванки и царицы русалок и т. д.— всего в одиннадцати образах. И столько же создала во второй части, появляясь и нищей, и волшебницей, и пастушкой, и крестьянским мальчиком...

Удачей стала работа Сандуновой в опере И. А. Крылова и К. А. Кавоса «Илья-богатырь», ставшей заметным явлением в русском оперном искусстве. Прежде всего следует сказать о достоинствах либретто, которое преодолело свойственную операм-феериям пустую развлекательность и бессодержательность. Хорошо выстроенный сюжет, наполненные искрящимся народным юмором диалоги, героическое начало — все это в сочетании с мелодичной музыкой Кавоса обусловило успех оперы.

Содержание оперы — поиски похищенной злым колдуном девы и очарованный сон невесты, обстановка княжеского дворца, волшебные сады и невидимый хор не могли не повлиять в какой-то степени на создателей бессмертной поэмы и оперы «Руслан и Людмила».

А скептичный Ф. Ф. Вигель, которому, как известно, нелегко было угодить, отозвался об опере (противопоставляя ее «Лесте») так: «Между русалками восстал «Илья-богатырь» — волшебная опера, которую написать просили Крылова. Он сделал это небрежно, шутя, но так умно, так удачно, что герой его неумышленно убил волшебницу-немку, для соблазна русских обратившуюся в их соотечественницу».

Особенно прославилась актриса в роли Настасьи из «Старинных святок», которые впервые были показаны в Москве в 1800 году. Создана опера была в 1798 году на либретто историка А. Ф. Малиновского Ф. К. Блимой, чехом по происхождению. Опера была любима публи-

кой за то, что изобиловала русскими песнями, плясками, играми, старинными обрядами. Сандунова своим исполнением сумела оживить старину, раскрыть смысл и поэзию народных обрядов. В образе своей героини Настасьи ей удалось едва ли не впервые на русской оперной сцене показать черты национального женского характера.

Действие оперы происходит в XVII веке в семье боярина Симского. Его дочь Настасья и сын князя Гагина Любим давно уже любят друг друга, но скрывают это от враждующих между собой родителей. Однако к концу оперы происходит примирение, и молодые получают благословение.

Опера идеализирует русскую старину, ей свойственна сентиментально-романтическая окраска происходящего. Один из рецензентов писал: «Настасья Прекрасная с подругой своей... пляшет под веселую песню «Гадай, гадай, девица...», и грациозные движения танцующих девушек в богато шитых сарафанах и жемчужных повязках, их лебединая плавная походка, их милое помахивание прелестными головками, белоснежные руки, коими они величественно поводят,— все это заставляет забыть вычурные танцы красавиц нашего времени».

Опера продержалась в репертуаре тридцать лет, но особенное значение она приобрела в период войн с Наполеоном. И может быть, главная заслуга в этом — Сандуновой, сумевшей выразить, как, пожалуй, никто из современных ей актеров, дух патриотизма, охвативший все слои русского общества.

Н. А. Полевой писал в 1840 году:

«Мы любили эту оперу, особливо арию Настасьи «Слава богу на небе, слава!». Вообразите наш восторг, когда Сандунова вдруг остановилась; после того — все смолкло, и мы услышали:

Слава храброму генералу Витгенштейну,
Поразившему силы вражеские!
Слава храброму генералу Тормасову,
Поразившему силы вражеские!

Ура! И вопли, крики, рукоплескания были ответом. Певица еще раз остановилась. Голос ее задрожал, и она трогательно запела:

Слава храброму генералу Кульневу,
Положившему живот за Отечество!

Все, что были в театре, залились слезами, певица сама заплакала».

Опера «Наталья — боярская дочь» (либретто С. Н. Глинки по сентиментальной повести Н. М. Карамзина) была передана композитором Кашиным Сандунову для постановки в Петровском театре. Однако в репертуаре она продержалась недолго.

Вот краткое содержание оперы: несправедливо обиженный властью, лишенный отцовского имения Алексей любит дочь боярина Матвея Наталью. Он уговорил ее бежать с ним в лес и жить в его лесном доме. В это время на Русь нападают литовцы. Алексей отправляется на войну, Наталья следует за ним. Храбрость Алексея решила исход битвы. Царь возвращает ему отобранные владения, Наталья получает прощение отца. Опера завершается торжественным хором «Россам ли врагов страшиться...».

Музыка оперы состояла из народных песен в обработке Кашина (на новые слова, сочиненные к ним Глинкой) и довольно невыразительных оркестровых эпизодов.

«Наталью — боярскую дочь» вытеснила «Ольга Прекрасная», также на либретто С. Глинки. Автором музыки был А. Н. Титов. Постановку осуществила сама Сандунова, она же исполнила и заглавную роль — простой русской девушки, ставшей женой и сподвижницей князя.

Участие в русских операх Сандунова совмещает с мастерским исполнением западного репертуара. «Волшебная флейта» Моцарта (в партии Царицы ночи Сандунова выступила первой в России), «Дезертир» Монсиньи, «Камилла» Далейрака, «Водовоз» Керубини, «Каирский караван» Гретри... К тому же она играет в драме, например в переведенной для нее А. Тургеневым «Коварстве и любви» Шиллера.

Много выступала Сандунова в концертах с пением русских песен и романсов. Особенно любимы ею были романсы Д. Кашина на стихи А. Мерзлякова.

Творческое содружество Сандуновой и Кашина, музыкальная деятельность которого также носила ярко выраженный национальный, патриотический характер, заслуживает отдельного разговора.

Еще в 1795 году Сандунова выступила в зале Петровского театра в концерте, состоящем преимущественно из произведений Кашина. Известно также, что в 1800 году Сандунова впервые исполнила арии из оперы Кашина «Наталья — боярская дочь». Об исполнении ею знаменитой песни «Чернобровый, черноглазый...» рецензент писал: «Мерзляков дал душу словам ее, Кашин — музыке, Сандунова — голосу».

Елизавета Сандунова отличалась глубоким знанием русского фольклора, пробовала сочинять и сама. Ее песня «Если б завтра да ненастье...» стала широко популярной.

Талант Сандуновой созрел и развился в Москве. Именно в этот период она была признана первой певицей русского оперного театра.

Известный советский музыковед А. А. Гозенпуд писал о Сандуновой:

«Героический репертуар на оперной сцене в России в значительной степени утвердился благодаря Сандуновой... Творчество Сандуновой в годы, предшествующие

декабрьскому восстанию, было созвучно общественному настроению... Сандунова стремилась раскрыть полноту психологической жизни своих героинь и утвердить героический образ женщины, борющейся за свое счастье и свободу. В ее творчестве было достигнуто единство вокального и сценического начала... Сандунова была близка по творческим установкам Щепкину».

...Брак с Сандуновым — замечательным театральным деятелем прошлого века, одним из зачинателей реалистического искусства в русском театре — несомненно, много дал певице. Общение с Сандуновым не только помогло ей в профессиональной деятельности, но и способствовало формированию ее общественных позиций.

Взявшись обучать крепостных актеров Шереметева, И. А. Дмитревский, педагог Сандуновой в театральном училище (он начинал в Ярославле вместе с Волковым), и Сандунов привлекли к этой работе и Елизавету Семеновну. Существуют сведения о том, что ученицей Сандуновой была прославленная русская актриса П. И. Ковалева-Жемчугова.

Сила Сандунов ввел жену в круг передовых деятелей культуры. Так, другом их семьи был великий баснописец И. А. Крылов, помогавший актрисе советами. В Москве их ближайшими знакомыми стали С. Н. Глинка, А. Ф. Малиновский, А. Ф. Мерзляков, Д. Н. Кашин и другие. (К слову сказать, Сандунов в числе других способствовал освобождению Кашина от крепостной зависимости.)

Родным братом Силы Сандунова был Н. Н. Сандунов — профессор гражданского и уголовного права Московского университета, видный драматург, чье творчество — во многом уже реалистическое и обладающее обличительными чертами — оказало влияние на А. С. Грибоедова.

Однако семейная жизнь Сандуновых не задалась. В

результате долгих мучительных ссор супруги вынуждены были расстаться.

Сандунов кроме таланта актера и режиссера обладал еще незаурядными деловыми качествами. На средства, принадлежавшие им с женой, он выстроил знаменитые бани, которые до сих пор носят название Сандуновских.

...Сценическая жизнь певицы после 1812 года связана снова с Петербургом, с участием в спектаклях патриотического характера в честь недавно окончившейся Отечественной войны. Когда же обстоятельства заставили Сандунову отказаться от певческого амплуа, она становится драматической актрисой. Своей игрой в ролях «благородных матерей» и «комических старух» Елизавета Сандунова вызывала такой же гром аплодисментов, как еще недавно, исполняя труднейшие оперные арии или романсы.

В феврале 1823 года состоялся бенефис, закрывший занавес петербургского театра перед русской певицей Елизаветой Сандуновой. Но интересно, что в Петербурге актриса не осталась, ее потянуло в Москву. В Москву, где она имела такой громкий успех, где расцвело ее певческое искусство, где она так много пережила и счастливых и тяжелых минут.

И на склоне своей артистической карьеры актриса сумела оставить неизгладимый след в искусстве и в сердцах зрителей — своим исполнением водевильных ролей. Не однажды — в частности, в 1824 году в водевиле «Удача от неудачи» — ей пришлось выступить с великим Щепкиным, и оба имели большой успех.

Через два года после возвращения Сандуновой в Москву состоялось открытие Большого Петровского театра. Но актриса к этому времени была уже нездорова и не смогла украсить торжество москвичей.

21 ноября (3 декабря) 1826 года Елизавета Сандунова умерла.



Необычная судьба композитора

Он написал знаменитого «Соловья» — об этом знает каждый. Но то, что в творческом наследии Алябьева свыше ста романсов, почти все музыкальные жанры, что музыка его звучала при открытии Большого театра в Москве в 1825 году,— об этом известно далеко не всем. И причина этой неосведомленности заключена, возможно, в драматической судьбе композитора, сложившейся так, что его произведения долгие годы оставались известными лишь узкому кругу людей.

Сын тобольского губернатора Александр Алябьев родился в 1787 году. Отец его был прогрессивным человеком для своего времени, либералом, которому не чуждо было и вольнодумство. В марте 1796 года Алябьевы переезжают в Петербург. Когда Александру исполняется четырнадцать лет, его зачисляют на службу по горному ведомству. Первая служба будущего композитора весьма далека от искусства, но это не мешает юноше продолжать начатое еще в Тобольске музыкальное образование.

Музыка увлекает молодого Алябьева, он много музицирует, охотно посещает концерты. Но сочинять музыку Алябьев начал довольно поздно: к 1810 году, когда ему

исполнилось двадцать три года, он опубликовал всего четыре произведения.

В 1804 году Алябьев переводится в Москву. Музыка в эту пору его жизни пока не стала главным, любимым делом, немало времени и сил отнимали и служба, и светская жизнь с ее развлечениями.

Отечественная война 1812 года сказалась на дальнейшей судьбе и формировании личности Александра Алябьева.

В июле 1812 года Алябьев вступает в армию, где в конце декабря встречается с Денисом Давыдовым. Близкие по духу, они быстро находят общий язык, у них завязывается дружба. С партизанским отрядом Дениса Давыдова Алябьев участвует во взятии Дрездена. «Сие исполненное поэзии поприще требует романтического воображения, страсти к приключениям и не довольствуется сухою, прозаическою храбростью»,— писал Давыдов о партизанском движении.

В Иркутском гусарском полку, куда вскоре попадает Алябьев, он встречается с юным Грибоедовым. Алябьев сразу почувствовал в будущем писателе натуру блестяще одаренную. Сближению с А. С. Грибоедовым помогает их общая любовь к музыке. Вскоре они становятся друзьями. Там же, в Иркутском полку, служил отец Льва Николаевича Толстого, Николай Ильич Толстой, который также увлекался музыкой. В десятой главе «Детства» Лев Толстой писал об отце: «Он любил музыку, певал, аккомпанируя себе на фортепиано, романсы приятеля своего А... (Алябьева.— *А. С.*)».

А позже, когда неприятель был уже оттеснен за Рейн, Алябьев встретился с И. А. Вельяминовым, будущим губернатором Тобольска, который сыграет важную роль в его судьбе.

После окончания войны 1812 года в служебном формуляре Александра Алябьева было записано: «...упот-

реблен в самых опаснейших местах, везде отлично исполнял данные препоручения». Два ордена Анны 3-й степени, орден Владимира 4-й и медаль в честь войны 1812 года получил Алябьев за свои боевые заслуги. В действующей армии Алябьев пишет для военного духового оркестра «Галоп князя Оболенского», а сразу после окончания войны — первый струнный квартет. Но пока еще музыка для Александра Алябьева — талантливое дилетантство, привлекающее к нему любителей этого искусства.

Продолжая служить, Алябьев часто бывает в Петербурге (где встречается с Грибоедовым) и в Москве. А с лета 1821 года он постоянно живет в Петербурге.

Близкими знакомыми Алябьева становятся в эти годы Крылов, Арапов, Кокошкин. Дружба связывает его с А. А. Бестужевым, А. Н. Верстовским, Н. И. Хмельницким.

В 1822 году композитор создает свою первую комическую оперу «Лунная ночь, или Домовые». Вот что пишет об Алябьеве, его водевилях и комических операх А. А. Гозенпуд: «...роль Алябьева в развитии водевиля значительна. Не только выдающийся мелодический дар, но и владение всеми средствами музыкальной выразительности, ярко выраженная индивидуальность сказывается во всем, что им написано». Алябьев первым из композиторов ввел в водевиль бытовой романс. Что же касается «Лунной ночи», то опера «неизмеримо выше всего, что было создано сочинителями водевилей. Это лучший образец комической оперы 20-х годов».

Однако театральным дебютом Алябьева стало другое его произведение — музыка (совместно с А. Н. Верстовским и Л. В. Маурером) к водевилю Хмельницкого «Новая шалость, или Театральное сражение», поставленному в феврале 1822 года в Петербурге.

А премьера «Лунной ночи» состоялась одновременно

в Петербурге и Москве в июне 1823 года. В спектакле, шедшем в театре на Моховой, были заняты М. С. Щепкин, П. А. Булахов, юная Надежда Репина...

Между тем военная служба становится для передовых людей России «тяжела и оскорбительна», по выражению декабриста В. Ф. Раевского. Алябьев вслед за Грибоедовым собирается подать в отставку, тем более что занятия музыкой, интерес к театральному искусству все более завладевают им. Пока же весной 1822 года он демонстративно появляется на спектакле петербургского Большого театра не в военной форме, а во фраке. За это он был на месяц посажен в Петропавловскую крепость.

Кончина отца дает возможность Алябьеву просить отставки, и в конце 1823 года он переезжает в Москву. Здесь он поселяется сначала в доме своего отца на Козихе (ныне Козихинский пер., 11 — дом перестроен), затем снимает квартиру на Кисловке (Кисловский пер.), а с осени 1824 года — в Леонтьевском переулке (ул. Станиславского), в доме купца Заборова (оба эти дома не сохранились).

В Москве Алябьев вновь встречается с декабристом Бестужевым, завязывает знакомство с В. К. Кюхельбекером. Продолжается дружба Алябьева с Грибоедовым, вокруг которого собираются музыканты, любители театра: Верстовский, Одоевский, братья Виельгорские, капельмейстер московских театров Ф. Е. Шольц и другие. Общение с ними стало для Алябьева хорошей профессиональной школой.

Вместе с Грибоедовым и Денисом Давыдовым посещает он особняк Римских-Корсаковых на Страстной площади, где участвует в домашних музыкальных вечерах. Выступает он и в благотворительных концертах.

А в январе 1825 года, когда состоялось торжественное

открытие Большого театра, москвичи услышали музыку Алябьева и Верстовского, написанную ими специально к этому знаменательному событию. «С рукоплесканиями приняла публика музыку любимцев своих: Алябьева и Верстовского»,— писал по поводу этого события В. Ф. Одоевский.

Сочиняя музыку к спектаклям Большого и Малого театров, Александр Алябьев сближается с выдающимися актерами этих театров: П. С. Мочаловым, М. С. Щепкиным, Н. В. Репиной.

Бурная и разнообразная московская жизнь захватывает Алябьева. Человек необыкновенно живой, азартный, он посещает балы и светские салоны, ему не чужды и такие удовольствия, как карты, сыгравшие в судьбе композитора роковую роль.

24 февраля 1825 года — день, определивший всю дальнейшую жизнь Алябьева, круто изменивший налаживающееся было беспечное и блестящее московское существование.

Заурядная мужская ссора после очередной игры закончилась трагически. Вспыльчивый, горячий Алябьев, не выносивший нечестности, малейшей несправедливости, в пылу гнева ударил одного из своих партнеров, некоего Времева, больного гипертонией, как теперь называется этот недуг.

Через несколько дней после злополучной карточной партии Времев скончался. Возможно, кончина эта и не была никоим образом связана с игрой, но в результате доноса одно сопрягли с другим, и Алябьев со своим зятем Н. А. Шатиловым, также участником игры, были обвинены в убийстве. Алябьев проводит несколько лет, пока идет следствие и судопроизводство, в тюрьме, там создает произведения разных жанров: вокально-оркестровые, хоры, романсы, инструментальные пьесы и конечно же музыку для спектаклей в Большом и Малом

театрах. Уже во время суда им написан третий струнный квартет соль мажор.

В третьей части этого квартета слышна тема знаменитого «Соловья». И сам этот романс, принесший композитору мировую славу, был сочинен тоже в тюрьме, однако точная дата написания неизвестна. Удивительно то, что все произведения, созданные Алябьевым во время тюремного заключения, пронизаны светлым, безмятежным, радостным настроением, жаждой жизни.

Но бывало, что Алябьев падал духом, и тогда не спасала даже музыка. Так случилось, например, когда он узнал, что любимая им женщина, Е. А. Римская-Корсакова, выходит замуж. Мучительно долго потянулось время в тюрьме после этого тяжелого известия...

Окончательный приговор был вынесен Алябьеву только 1 декабря 1827 года: он был сослан в Сибирь.

В деле, по которому проходили Алябьев и его родственник, много темного и непонятного. В следствии и в судопроизводстве были допущены не только ошибки, но и прямые отклонения от законов того времени, а приговор был вынесен без указания конкретной вины. Есть основания полагать, что в столь тяжелом для Алябьева исходе дела был заинтересован сам Николай I. Сыграло роль и то, что судебные чины, напуганные недавним восстанием декабристов, старались ужесточить наказание Алябьеву.

Последние дни в Москве перед отбытием в Сибирь были плодотворными, тогда появилось еще несколько прекрасных романсов. Один из них — «Прощание с соловьем» — прозвучал со сцены Большого театра незадолго до того, как Алябьев был отправлен в ссылку.

Перед отъездом Алябьеву выпало еще одно испытание: его лишили дворянства, всех чинов и орденов,

которых он был удостоен в героических сражениях Отечественной войны 1812 года.

В суровую, холодную Сибирь, куда он прибыл ранней весной 1828 года, он привез с собой лишь музыку, с которой теперь не расстанется никогда.

Тобольск — город его детства, где он счастливо прожил девять лет после рождения в богатой семье отца-губернатора. Грустным был этот приезд в родной город: не отвернутся ли от него люди, узнав о тяготеющем над ним обвинении, сумеет ли он заниматься музыкой?

На счастье ссыльного музыканта, генерал-губернатором Западной Сибири в те годы был Иван Александрович Вельяминов, тот самый Вельяминов, с которым они вместе воевали в Европе. Губернатор, весьма просвещенный человек, любил музыку и отлично сознавал, какую пользу может принести композитор городу. А кроме того, Вельяминов был просто рад однополчанину, их объединяли воспоминания былой, славной молодости. Конечно же он постарался сделать все от него зависящее, чтобы скрасить ссыльную жизнь Александра Алябьева.

В результате тяжелый душевный кризис, вызванный долгой дорогой в Сибирь, в неизвестность, миновал, и композитор начинает интенсивно трудиться. Теперь у него совсем нет времени для размышлений о доле ссыльного, лишенного прав человека; он не перестает благодарить судьбу за ссылку в родной город.

В Тобольске жило немало ценителей музыки, существовали духовой оркестр, несколько хоров. С оркестром композитор начинает работать вскоре после приезда, летом 1828 года, а 22 января 1829 года состоялся первый открытый концерт, собравший много благодарной публики. Произведения Алябьева, прозвучавшие в концерте тобольского оркестра, были встречены с восторгом.

Примечательно, что один из концертов состоялся в помещении гимназии, директором которой был отец великого ученого Д. И. Менделеева — И. П. Менделеев.

В Тобольске композитор обращается к близкой для него теме — он пишет музыку к инсценировке второй части «Кавказского пленника» А. С. Пушкина, создает романсы, пронизанные тоской по покинутым друзьям,— «Разлука», «Вечерний звон», «Иртыш», объединив их в цикл «Северный певец».

В довольно благоприятной атмосфере Тобольска Алябьев скучает по Москве, по театру. Иногда он получает письма из Москвы, которые привозят ему в Тобольск бывшие его слуги, снаряженные в Сибирь заботливыми родственниками. Они же доставляли и литературу, которую Алябьев передавал политическим ссыльным, например П. И. Мошинскому, с которым подружился.

Здесь же, в Тобольске, произошла еще одна встреча Алябьева — с декабристом Александром Бестужевым, направлявшимся из Якутии к месту своей новой ссылки — на Кавказ.

В октябре 1828 года к Алябьеву приехала его сестра Екатерина Александровна, не покидавшая его затем во все время его скитаний.

В декабре следующего года родственники композитора начинают энергично ходатайствовать о пересмотре дела Алябьева, надеясь на его полную реабилитацию, как несправедливо осужденного.

Александр Алябьев, конечно, не мог не знать о хлопотах родственников и не мог относиться к этому безразлично. Желая как-то заглушить тревогу, он усиливает свои творческие занятия, сочиняет множество музыкальных произведений, работает с оркестром. Алябьев пишет одночастный квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны, являющийся закон-

ченным образцом русской инструментальной музыки первой половины XIX века. По-прежнему сочиняет он и романсы: «Два ворона», «Пробуждение» («Мечты, мечты, где ваша сладость...») на слова Пушкина, «О друг младой, прекрасный друг...» на слова Ф. Н. Глинки и др.

Но самым значительным произведением этого периода явилась созданная им для симфонического оркестра одночастная симфония e-moll, в какой-то степени подготовившая рождение симфонической увертюры М. И. Глинки. Алябьев пишет и несколько концертных увертюр.

Многочисленные ходатайства, прошения семьи, друзей Алябьева наконец возымели некоторое действие: ему разрешено поехать на Кавказ поправить сильно пошатнувшееся здоровье; считается, что тамошние минеральные воды помогают от болезни глаз, которой Алябьев страдал всю жизнь.

В мае 1832 года он поселяется в Пятигорске, где находит довольно интересное общество.

Здесь ждет Алябьева счастливое знакомство с коллегой — известным чешским композитором Иосифом Гунке; близко сходится он и с М. А. Максимовичем, профессором ботаники Московского университета. Михаил Александрович оказался человеком необыкновенно разносторонним. Ученый-естествоиспытатель уживался в нем со страстным любителем и глубоким знатоком украинской народной песни. Он был знаком с Гоголем и Пушкиным. Известно, что великий поэт внимал советам Максимовича, работая над «Полтавой». Встреча с Максимовичем на Кавказе сыграла большую роль в дальнейшей творческой деятельности Александра Алябьева. Общаясь с Максимовичем, он заражается любовью к народной песне и начинает увлеченно изучать украинский фольклор. А вскоре, летом того же 1832 года, они вместе приступают к подготовке сборника «Голоса

украинских песен». К тексту песен прилагались музыкальные напевы, обработанные для голоса с фортепиано. Сборник «Голоса украинских песен» включал в себя двадцать пять песен различного содержания и был первым собранием украинских народных песен.

На Кавказе происходит встреча, всколыхнувшая в Алябьеве давнее, но, видимо, не ушедшее в прошлое чувство. В Пятигорск приезжает Екатерина Александровна Офросимова, урожденная Римская-Корсакова, которую он любил еще в Москве. Прежде ему казалось, что весть о ее замужестве, услышанная в тюрьме, навсегда разлучила их, хотя память о ней не исчезала и вдохновляла его в Тобольске. В Пятигорске любовь вспыхивает с новой силой, и композитор сочиняет романсы, посвящая их Екатерине Офросимовой — Римской-Корсаковой.

Через две недели после встречи с ней Алябьев сочиняет романс «Тайна» на стихи А. Ф. Вельтмана:

Навек оставить грустной тайной,
Кого я пламенно люблю!

С образом Римской-Корсаковой связан и прекрасный романс композитора на стихи Пушкина «Я вас любил...».

Закончив работу с Максимовичем, Алябьев из Пятигорска переселяется в Кисловодск, чтобы продолжить курс лечения водами.

Композитор присутствует на праздниках горцев и принимает в них участие. На одном таком празднике под Кисловодском был исполнен в сопровождении хорового пения полонез, сочиненный Алябьевым в Тобольске.

...Друзья покидают Кавказ, уезжает любимая женщина. Кто знает, когда они встретятся снова? И встре-

тятся ли вообще? И опять тяжелое душевное состояние находит благотворный выход в творчестве.

Все романсы Алябьева той поры проникнуты щемящей тоской по любимой, тяжестью разлуки: «Я вижу образ твой...» (на стихи Гете), «Печально на кольцо заветное гляжу...» (на слова М. А. Бестужева-Рюмина), «Где ты, где ты, друг милый...» (на слова С. Степанова). Шесть романсов, написанных Алябьевым на Кавказе, вдохновленных любовью к Е. А. Офросимовой, выходят в свет в Москве в 1833 году. Другие романсы написаны Алябьевым на стихотворения, опубликованные в сборнике «Денница»: «Туманен образ твой, как даль...» (на слова А. Вельтмана), «Уединение» (на слова неизвестного автора). На стихи М. Максимовича написан романс «Сердцем в первые дни жизни, но не к счастью я расцвел».

В декабре 1832 года Алябьев переселяется в Ставрополь. Здесь он сочиняет романс «Узник» на стихи Пушкина.

Хлопоты родных, мечтавших, чтобы композитор мог поселиться у кого-нибудь из них в подмосковном имении, привели лишь к ухудшению в его положении: Алябьеву предписано переехать в Оренбург. Командующий войсками на Кавказе А. А. Вельяминов (брат сибирского Вельяминова), передовой и высокообразованный человек, друг прославленного генерала А. П. Ермолова, берет на себя смелость и самовольно откладывает отъезд Алябьева на Урал.

Следующий сезон Алябьев вновь проводит на минеральных водах. Его все больше и больше увлекают народные мелодии, они ложатся в основу некоторых «восточных» романсов и фортепианных пьес. Интересна в этом отношении написанная композитором «Французская кадриль из азиатских песен» — сочетание мелодий кавказского фольклора с европейским бальным танцем

(впоследствии одна из этих мелодий будет использована М. И. Глинкой в «Персидском хоре» из «Руслана и Людмилы»). Создание кадрили говорило о прогрессивном стремлении Алябьева познакомить русское общество с неизвестными напевами других народов России.

Итогом вокального творчества композитора на Кавказе был изданный в 1834 году сборник «Кавказский певец», куда вошли двенадцать песен, элегий, романсов.

В лирических романсах Алябьева этого периода начинает сказываться не только личное, пережитое, но и судьба и настроение всего русского общества в пору реакции, наступившей после подавления декабрьского восстания. По-видимому, немалое влияние оказал на творчество композитора декабрист А. Бестужев.

Александр Бестужев (Марлинский), писатель, автор романтических повестей, которыми в 30—40-е годы зачитывалась вся Россия, 14 декабря 1825 года вместе со своим братом Михаилом Бестужевым и Д. А. Щепиным-Ростовским возглавил восстание Московского полка на Сенатской площади. В результате А. Бестужев был приговорен к смертной казни, которая была заменена ссылкой в Якутию на каторжные работы.

Во время пребывания Алябьева в 1832—1833 годах на Кавказе где-то неподалеку служил рядовым и Бестужев, однако точных сведений об их встречах там не существует. Но по произведениям Алябьева ясно, что он внимательно следил за творчеством писателя-декабриста А. Бестужева-Марлинского. В 1832 году появилась в печати повесть «Аммалат-бек. Кавказская быль», а в 1834 году публикуется «Кабардинская песня» Алябьева на стихи из «Аммалат-бека»:

На Казбек слетались тучи,
Словно горные орлы...

Им навстречу, на скалы
Узденей отряд летучий...

Позднее Алябьев вернется к повести, будет работать над оперой «Аммалат-бек».

Так же случилось и с повестью Марлинского «Мулла Нур»: в 1836 году она была напечатана, и в том же году Алябьев написал «Песню Кичкине» — «Пенджарая гюн тюшты...» («Для чего ты, луч востока...») на стихи из этой повести. В 1830 году журнал «Сын отечества» поместил на своих страницах повесть Марлинского «Испытание», в ней есть небольшое стихотворение «Скажите мне: зачем пылают розы...». Алябьев вскоре пишет музыку к этому стихотворению — «Песня Ольги», которая в 1836 году выходит в свет.

Не надо обладать особой проницательностью, чтобы понять: романтический дух повестей Марлинского, в которых он воспел свободолюбивых, гордых, мужественных кавказцев, а также выразил настроение одиночества, тоски оторванного от родины, от всего, чем жил прежде, ссыльного декабриста, не мог не найти отклика у Александра Алябьева. В романсе «Что поешь, краса-девица...» (1834) звучит тема «Соловья», напоминающая ему о Москве и о разлуке с ней.

(Кстати, в романе «Масоны» А. Ф. Писемский выводит композитора Лябьева, сочинившего «Соловья» и увлекавшегося карточной игрой; при этом он следует не столько фактам, сколько анекдотам о жизни Алябьева.)

...Осенью 1833 года Алябьев уезжает с Кавказа в Оренбург. В гнетущем состоянии духа он попадает в этот довольно мрачный тогда, серый город, где его никто не ждет. Ничего хорошего не предвещало, казалось, знакомство с Оренбургом. Но здесь ему снова повезло: генерал-губернатором города был в это время Василий Алексеевич Перовский, участник войны 1812 года. При-

частный одно время к тайному декабристскому обществу, он сочувствовал ссыльным и пытался всячески облегчить их участь.

Знакомство с Перовским, умным, образованным, обаятельным человеком, любившим поэзию Пушкина и знавшим его лично (Пушкин, будучи в Оренбурге, останавливался у Перовского), было весьма приятным сюрпризом для Алябьева.

Жили в Оренбурге и другие интересные и близкие по духу Александру Алябьеву люди. И среди них — автор «Толкового словаря» Владимир Иванович Даль, служивший в канцелярии Перовского. Алябьев и Даль иной раз проводили в беседах целые дни. На текст Владимира Даля Александр Алябьев сочинил хор.

Другой человек, в котором весьма нуждался Алябьев в Оренбурге, был Василий Николаевич Верстовский, брат друга Алябьева композитора Верстовского. Василий Николаевич тоже был музыкант — скрипач и пианист. Отныне Алябьев будет показывать ему все сочинения, написанные в Оренбурге, ибо нашел в нем знающего, тонкого музыкального критика.

Алябьев пишет Алексею Николаевичу Верстовскому: «...мнением твоего брата я дорожу, он славный и с душою музыкант; нет той минуты, чтоб мы не были вместе».

Почувствовав на Кавказе вкус к народной музыке, композитор в Оренбурге интересуется музыкой народов Заволжья и Средней Азии, создает «Башкирскую увертюру».

Так же, как и в Тобольске, Алябьев много сил отдает организации музыкальной жизни в Оренбурге, работает с оркестром, устраивает музыкальные вечера, где выступает вместе с В. Верстовским. Здесь он сочиняет самые разнообразные произведения, в том числе и оперу «Эдвин и Оскар».

Кроме того, Алябьев занимается в Оренбурге инструментовкой своих романсов, среди которых: «Ясны очи, черны очи, мне вас больше не видать...» и «Я помню чудное мгновенье...», написанный им еще в Тобольске.

Многие дворянские семьи в Оренбурге приглашали Алябьева на домашние вечера, желая услышать его исполнение собственных сочинений.

Часто бывает он в семье предводителя уездного дворянства Егора Николаевича Тимашева, участника сражений Отечественной войны. Жена Тимашева была широко образованной женщиной и к тому же талантливой поэтессой. Познакомившись с Пушкиным, Тимашева посвятила поэту два стихотворения. Александр Сергеевич ответил ей тоже стихотворением: «Я видел их, я их читал...»

В имении Тимашевых Алябьеву хорошо работалось, именно там он записал много мелодий народной башкирской музыки, которые вошли в «Башкирскую увертюру» и в сборник азиатских песен, посвященный В. А. Перовскому.

В Оренбурге Алябьев занимается камерной инструментальной музыкой, создает прекрасное трио a-moll для фортепиано, скрипки и виолончели.

И конечно, Алябьев по-прежнему сочиняет романсы. Особенно близкими ему оказались стихи Ивана Козлова, и в деревенских просторах тимашевского имения Алябьев создает романс «В тиши села уединенной...».

Губернатор Перовский всерьез проникся заботой о судьбе Алябьева. Он энергично хлопочет о нем, лично подает Николаю I ходатайство за композитора.

И в конечном счете это подействовало: в 1835 году Алябьеву разрешено жить у родных в Московской губернии. Перовский не только зачислил Алябьева в свою

канцелярию, но и обеспечил ему возможность — якобы по делам службы — бывать в Москве.

Сложные чувства обуревали композитора, когда он ехал в Москву после долгого изгнания; чего только он не передумал, перебирая в памяти события прошедших с той поры лет. И теперь еще наступило не полное освобождение, а лишь частичное облегчение его судьбы. Как встретит Москва, друзья, родственники, как он первый раз появится в любимом Большом театре?

Он знал, что музыка его к спектаклям продолжала звучать в театре все эти годы, ее исполняли и отдельно в концертах, но на афишах значились лишь инициалы А. А. Близкие друзья и знакомые, конечно, знали, кто стоит за этими инициалами, но остальная театральная публика была в неведении о драматической судьбе неизвестного автора. Человек, лишенный дворянских прав, чинов, орденов, богатства, своего привычного окружения, как бы вырванный с корнем из родной почвы, не сломился, а, наоборот, выстрадав свое творчество, стал большим композитором.

И вот он, город, так радостно встретивший его когда-то, обласканного наградами, гордого своими победами в сражениях Отечественной войны, и так резко переломивший потом блестяще начавшуюся судьбу.

В 1838 году в Большом театре готовился к постановке спектакль по пьесе Шекспира «Виндзорские кумушки», и Алябьев сочиняет музыку к нему. Собственно, музыка предназначалась лишь для последнего действия, которое включало декламацию, арии, хоры, инструментальные эпизоды и танцы. Музыка Алябьева была как бы маленькой оперой, включенной в драматический спектакль.

Почти в то же время театр готовил и другую инсценировку, по пушкинской «Русалке». «Русалка» была поставлена в апреле 1838 года. А имя и фамилия компо-

зитора, написавшего прекрасную музыку, по-прежнему скрывались за скромными, многим неизвестными инициалами А. А. Музыку к этому спектаклю Алябьев писал уже после кончины великого поэта, пережив ее тяжело, как личное горе.

Около двадцати романсов написал Алябьев на пушкинские тексты, среди них: «Слеза», «Адели», «Погасло дневное светило...», «Певец», «Зимняя дорога», «Я помню чудное мгновенье...», «Что в имени тебе моем?..», «Я вас любил...», «Вакхическая песня», «Я пережил свои желанья...».

Великий современник Алябьева М. И. Глинка отдавал должное его произведениям.

В 1839 году в Петербурге была напечатана первая тетрадь пятичастного «Собрания музыкальных пьес, составленного М. Глинкою». Тетрадь начиналась элегией Алябьева «Где ты, прелестный край...» (автор слов неизвестен).

Последней оркестровой партитурой Михаила Глинки был «Соловей» Алябьева.

Постепенно Алябьев втягивается в московскую культурную жизнь, восстанавливает прежние связи, обзаводится новыми знакомыми, все чаще и чаще встречается с музыкантами, артистами и любителями музыки. Конечно, больше всего общается Алябьев со старым другом, инспектором репертуара московских театров, композитором А. Верстовским. Среди других его приятелей и знакомых, с которыми он немало проводит времени,— артистка Надежда Репина, знаменитый А. О. Бантышев, Н. В. Лавров, актер и автор водевилей Д. Т. Ленский...

Довольно частый гость Алябьев у писателя Александра Вельтмана, знаменитые «четверги» которого собирали в то время цвет литературной и артистической Москвы. Чтение литературных произведений, музицирование, разговоры, споры продолжались иногда за пол-

ночь. Но теперешнее времяпрепровождение Алябьева в Москве, несмотря на широкий круг общения, мало было похоже на то давнее, когда светскую жизнь он считал чуть ли не главным своим занятием. Сейчас для Алябьева такие вечера среди близких по духу людей были необходимой, полезной передышкой, дающей новый импульс для дальнейшего творчества.

Главным теперь была для него композиторская деятельность. Его по-прежнему увлекают романтические повести Бестужева-Марлинского. Он начинает серьезно работать над оперой по повести «Аммалат-бек». Почти одновременно Алябьев пишет оперу в трех действиях на сюжет «Бури» Шекспира. Создание «Бури» — большой успех композитора, едва ли не первая удачная русская опера на шекспировскую тему.

Вообще этот период для Алябьева характерен увлечением именно оперным искусством. Он пишет еще одну оперу — «Волшебная ночь» на либретто Вельтмана, в основу которого лег «Сон в летнюю ночь» Шекспира (опера не была закончена).

Оперой «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1843) Алябьев как бы продолжил традицию волшебных русских опер, начало которой положила знаменитая «Леста». Это — одно из виднейших произведений Алябьева. Интересно, что партия фантастического персонажа — Русалки — была предназначена композитором для балерины и соответственно обрисована лишь инструментально.

Вновь обращается Алябьев к созвучной ему поэзии Ивана Козлова — он создает музыку для инсценировки поэмы «Безумная» (1841). Композитору удалось передать состояние смятенной, как бы бунтующей природы, тесно связанной в этом произведении с образом главной героини.

Не изменяет он и своему излюбленному жанру —

романсам. Он пишет их на тексты Беранже (в переводе Ленского), А. И. Полежаева, В. К. Кюхельбекера и других поэтов.

Необыкновенной работоспособности, вдохновленности Алябьева, вероятно, не в малой степени способствовало и личное счастье с любимой женщиной, которую он не переставал помнить все годы их разлуки. Екатерина Александровна стала вдовой, и в августе 1840 года — Алябьеву минуло уже пятьдесят три года — состоялось их бракосочетание. Но наступившие наконец после стольких лет изгнания и печали светлые дни скоро вновь омрачаются тяжелыми обстоятельствами.

Николай I, раздосадованный тем, что Алябьев, вопреки его воле, в течение нескольких лет пребывает безвыездно в Москве, распорядился выслать композитора в Коломну.

И снова сложные, тяжелые переживания находят отражение в творчестве Алябьева. В новой ссылке композитор создает романс «Кабак» («Выпьем что ли, Ваня...») на стихи Н. П. Огарева. Это было первое для Алябьева произведение на тему горькой судьбы бедняка, которому ничего не остается, кроме одного — «залить» горе кружкой вина в кабаке. Романс «Кабак» строится композитором на музыкальных контрастах: слова, выражающие безысходность, сопровождаются веселой плясовой, которая в свою очередь прерывается отчаянным возгласом...

В Коломне Алябьев продолжает работу над оперой «Аммалат-бек». Поставить эту оперу так и не удалось: произведение по повести декабриста, в котором звучали освободительные идеи, в пору реакции было невозможно на сцене.

Однообразное житье в Коломне нарушается весьма приятным для Алябьева событием: он получил пять экземпляров своего любимого «Соловья», изданного в

фортепианной транскрипции Ф. Листа. Музыка в переложении великого композитора и пианиста показалась Алябьеву очаровательной.

Через год Алябьеву наконец разрешено проживание в Москве, но под надзором полиции. В Москве Алябьев поселился вместе с женой в Подновинском предместье (ныне ул. Чайковского, д. 7). Теперь, после возвращения из Коломны, чета пожилых, больных, весьма небогатых людей ведет довольно уединенный образ жизни. Алябьев по-прежнему много работает.

В 1848 году Алябьев совершает поездку в Пензенскую губернию, где живет по соседству с Н. П. Огаревым, с которым вскоре подружится. Композитора интересует жизнь деревни, он хочет продолжить сочинения на эту тему, начатые им в Коломне. Два «крестьянских» романса создает Алябьев на слова Огарева: «Изба» и «Деревенский сторож», которые, как и «Кабак», проникнуты жалостью, состраданием к крестьянам, беднякам, чья жизнь безысходна.

Эти произведения Александра Алябьева как бы прокладывают дорогу к более поздним романсам на социальную тему М. П. Мусоргского и А. С. Даргомыжского. Известно, что в последние годы жизни Алябьев знакомится с Даргомыжским, у них устанавливаются дружеские отношения.

В 1847 году Даргомыжский обращается к Алябьеву с просьбой прислать какой-нибудь романс с портретом автора для музыкального альбома. Алябьев с радостью выполняет просьбу Даргомыжского и шлет ему свой романс «Не задумывайся, друг мой...» на слова Д. А. Путилова. В 1851 году альбом с этим романсом вышел в свет.

Алябьев любил музыку Даргомыжского, высоко ценил его как композитора. В письмах к Даргомыжскому он неоднократно высказывал ему свое восхищение. На-

пример, в феврале 1848 года Алябьев писал: «Теперь позвольте с Вами поговорить об Асмеральде: без лести скажу, что больше слушаешь музыку, то больше находишь в ней красот, а особливо 4-й акт, это гениальное произведение. Я не пропустил ни одно представление и всегда с большим удовольствием слушал».

Интересен отзыв об Алябьеве И. С. Аксакова, который встретил композитора с женой на Кавказе, куда они приехали для лечения в 1848 году: «...лета, болезни и несчастия остепенили его и сделали добрым и мягким. Это я видел из обращения его с людьми и вообще с бедным классом народа. Здесь добыл он где-то рояль и много занимается музыкой...»

На слова Аксакова композитор сочиняет романс «Жаль мне и грустно...». А вскоре появляется алябьевский романс, написанный на стихи Пушкина «Я пережил свои желанья...».

Примерно в 1850 году создает Алябьев цикл светских хоров без сопровождения; он пишет песни, романсы.

Одна из песен сочинена композитором на слова поэта Н. М. Языкова: «Из страны, страны далекой, с Волги-матушки широкой...». Песня эта вскоре стала широко популярной, особенно ее полюбило студенчество.

«Взамен разлуки и печали, что впереди тебе дано?» — эти стихи И. Аксакова были последними, которые положил на музыку Александр Алябьев.

Более пятисот произведений написал за свою жизнь композитор Алябьев: шесть опер, балет, двадцать водевилей, множество сочинений для духового и симфонического окрестров, для голоса с оркестром, музыку к драматическим представлениям, хоры a capella и с сопровождением, свыше ста шестидесяти романсов. По разнообразию жанров композиторского творчества с Александром Алябьевым не мог сравниться никто из

современников. Советский композитор и музыковед Б. В. Асафьев отмечал, что Алябьев многогранен, как никто, поэтому и круг его слушателей широк.

И действительно, слушательская аудитория музыкальных произведений композитора Александра Алябьева чрезвычайно велика и интернациональна. Причина этого заложена в том, что, куда бы ни забрасывала композитора судьба изгнанника, всюду создавал он песни, близкие к народным и записанные с голоса: украинские, башкирские, киргизские, кавказские.

Умер Александр Алябьев шестидесяти трех лет, оставив в своем творческом наследии сочинения, звучащие и поныне в концертах, в том числе и со сцены Большого театра...



Верстовский и Большой театр

Роль этого необыкновенно яркого человека — композитора, пианиста, крупнейшего театрального деятеля первой половины XIX века — в истории русского искусства долгое время не была оценена по достоинству, так же как и деятельность его талантливых современников — Алябьева и Варламова.

Меж тем появление гениальных опер Глинки было подготовлено произведениями многих русских композиторов, среди которых Верстовский занимает одно из значительных мест.

При ближайшем знакомстве с фактами жизненной и творческой биографии Верстовского поражает грандиозный размах его деятельности. Это был человек недюжинной энергии, сочетающий в себе музыкальность, вкус, большие организаторские способности, обладающий пылким воображением и в то же время трезвым умом. У современников произведения Верстовского пользовались огромным успехом. В начале 60-х годов XIX века композитор и критик А. Н. Серов утверждал, что в отношении популярности Верстовский перегнал даже и Глинку.

Характеризуя творчество Верстовского, академик Б. В. Асафьев писал: «Романтический славяно-россий-

ский стиль Верстовского вызвал всеобщие в Москве симпатии, особенно благодаря находкам красивых, задушевных, мягкосердечных, приветливых славянских мелодий рядом с горделивым «алекоподобным» пафосом... и с цыганско-молдаванским задором плясок и песен... Музыка Верстовского... очень отвечала напевному строю русского стиха Жуковского и пушкинской плеяды».

Родился Алексей Николаевич Верстовский в имении Селиверстово Тамбовской губернии в 1799 году. Отец, его, Николай Алексеевич, служил в Тамбовской уездной экспедиции, мать, Анна Васильевна, урожденная Волкова, происходила из семьи военного. Семья Верстовских была музыкальной, в доме постоянно музицировали. У отца имелся свой крепостной оркестр. Все это способствовало развитию музыкальных данных Верстовского. В восемь лет он уже выступает в любительских концертах, в десять — участвует в открытом концерте в Уфе, причем исполняет довольно сложные сочинения.

После окончания Отечественной войны, когда мальчику исполнилось тринадцать лет, родители отправляют его в Петербург, в Институт корпуса инженеров путей сообщения.

Под руководством лучших петербургских педагогов — Д. Фильда, Д. Штейбельта Верстовский продолжает заниматься музыкой. В юношеские годы проявляется его увлечение и театром. Он сближается с драматургами, актерами, музыкантами и композиторами: Н. И. Хмельницким, А. А. Шаховским, М. Н. Загоскиным, П. Н. Араповым, А. А. Алябьевым, Н. В. Всеволжским, П. С. Мансуровым, Ф. Ф. Юрьевым и другими.

В 1817 году Верстовский был отчислен из института для определения в должности. В двадцать лет он сочиняет музыку к водевилю «Бабушкины попугаи» (текст Хмельницкого). Успех окрылил молодого Верстовского,

и он начинает сочинять музыку к другим водевилям — «Новая шалость», «Дом сумасшедших».

В 1823 году Верстовский переводится в Москву, на службу в канцелярию московского генерал-губернатора Д. В. Голицына.

По свидетельствам современников и на сохранившихся фотографиях Алексей Николаевич предстает человеком среднего роста, со смуглым приятным лицом, с зачесанными вверх вьющимися волосами, округлым большим лбом. Умные серые глаза его мгновенно меняли выражение: надменность, воодушевление, веселость, гнев.

Обладая общительным характером, острым умом и обаянием, Верстовский быстро входит в московский театральный мир, у него появляется множество друзей.

Верстовский очень подружился с Грибоедовым после его возвращения с Кавказа. В его доме, а также в доме С. Н. Бегичева, друга Грибоедова, нередко организовывались музыкально-литературные вечера с участием Верстовского.

Вот что пишет в своих воспоминаниях племянница Бегичева Е. Соковнина: «Почти еженедельными посетителями дяди были, между другими, князь В. Ф. Одоевский, очень еще тогда молодой, почти юноша, и товарищ его по изданию сборника «Мнемозина» Кюхельбекер. Часто оживлял общество весельчак А. Н. Верстовский, который написал знаменитый романс «Черная шаль» и певал его с особенным выражением своим небольшим баритоном, аккомпанируемый Грибоедовым».

В результате творческого содружества Грибоедова и Верстовского был создан водевиль «Кто брат, кто сестра» (в подготовке текста принимал участие и П. А. Вяземский), приуроченный к бенефису известной тогда актрисы М. Д. Львовой-Синецкой. «В красоте твоей музыки нисколько не сомневаюсь и заранее поздравляю

себя с нею»,— писал Грибоедов Верстовскому по поводу этого водевиля в декабре 1823 года.

Верстовский также сочиняет музыку к мелодрамам и драматическим пьесам «Пятнадцать лет в Париже», «Рославлев» и др.

Когда впоследствии Верстовский стал сочинять оперы, музыка их как бы состояла из произведений малых форм. Недаром Б. В. Асафьев, называвший Верстовского представителем «славяно-российских бардов», отмечал, что «зерно» его стилистики образуют «водевильно-куплетный и романсно-песенный бытовой жанр». Водевиль, мелодрама, театрализованная кантата и баллада, которые часто ставились в то время на сцене Большого театра, были любимыми жанрами композитора, подготовившими появление его опер.

Особо выделяются в творчестве композитора баллады, лучшие из которых — «Черная шаль», «Три песни» и «Бедный певец» — сочинены им в 1823 году. «...Они не имеют приторной итальянской водянистости, не заглушены ни руладами, ни трелями, ниже какими-нибудь другими фиглярствами, которыми тщетно хочет прикрыть себя безвкусие»,— писал об этих балладах Одоевский.

На создание полных страсти, выразительных баллад, резко отличающихся от литературно-музыкальной лирики дворянских салонов, композитора вдохновляла поэзия молодого Пушкина и Жуковского. У Пушкина Верстовского привлекла народная молдавская песня, у Жуковского — героическая тема: убийство тирана молодым певцом-скальдом. Баллады Алексея Верстовского — это развернутые драматизированные композиции, состоящие из многих эпизодов.

Особенным успехом пользовалась баллада «Черная шаль», которую блестяще исполнял тенор Петр Булахов, а также великий актер Павел Мочалов.

Из письма знакомой Верстовского Е. А. Уваровой известно, что и сам композитор исполнял свою балладу на вечере у княгини Голицыной, приятельницы Александра Сергеевича Пушкина.

Слухи о музыке Верстовского, сопровождающей прекрасные пушкинские стихи, видимо, дошли до самого поэта, и он в письме из Одессы, адресованном Вяземскому, шлет «Верстовскому усердный мой поклон». Судя по различным свидетельствам современников Верстовского, он не раз встречался с Пушкиным. Так, среди присутствовавших на завтраке у М. П. Погодина 27 марта 1822 года называют А. С. Пушкина, А. Мицкевича, А. С. Хомякова, М. С. Щепкина, С. Т. Аксакова, А. Н. Верстовского, Д. В. Веневитинова. Из письма Пушкина Верстовскому, впервые напечатанного в «Русском архиве» за 1874 год (оно хранится в Государственном Литературном музее), видно, что в 1829 году композитор и поэт были на «ты», что в какой-то мере говорит об их отношениях. В письме от 29 мая 1822 года к С. П. Шевыреву Верстовский писал: «Пушкин ко мне пристал, чтобы я написал музыку Казака из «Полтавы»,— посылаю его к Вам. Мысль пришла недурная выразить галопом всю музыку». Вскоре песня Верстовского на слова Пушкина «Кто при звездах и при луне так поздно скачет на коне» была напечатана отдельным изданием.

Из русских композиторов 20-х годов Алексей Верстовский чаще всего обращался к пушкинскому поэтическому творчеству. 23 декабря 1829 года Пушкин и Верстовский были избраны в члены Общества любителей российской словесности при Московском университете.

«Торжество муз» — первая из театрализованных кантат, написанных Алексеем Верстовским в соав-

торстве с его другом Александром Алябьевым. В ней участвовали лучшие артисты: Мочалов, Лавров, Львова-Синецкая и будущая жена Верстовского Репина.

24 мая 1828 года состоялась премьера первой оперы Верстовского «Пан Твардовский» на либретто М. Н. Загоскина. Вот что пишет С. Т. Аксаков об истории создания либретто.

«Слушали мы, и с наслаждением, музыку и пение Верстовского. Его «Бедный певец», «Певец в стане русских воинов», «Освальд, или Три песни» Жуковского и «Приди, о путник молодой» из «Руслана и Людмилы», «Черная шаль» Пушкина и многие другие пьесы чрезвычайно нравились всем, а меня приводили в восхищение. Музыка и пение Верстовского казались мне необыкновенно драматичными. Говорили, что у Верстовского нет полного голоса; но выражение, огонь, чувство заставляли меня и других не замечать этого недостатка. Один раз спросил я его: «Отчего он не напишет оперы?» Верстовский отвечал, что он очень бы желал себя попробовать, но что нет либретто. Я возразил ему, что, имея столько приятелей-литераторов, хорошо знакомых с театром и пишущих для театра, нетрудно, кажется, приобресть либретто. Верстовский сказал, что у всякого литератора есть свое серьезное дело и что было бы совестно, если б кто-нибудь из них бросил свой труд для сочинения ничтожной оперы. Я, однако, с этим не согласился и, при первом случае, напал на Кокошкина, Загоскина и Писарева: для чего никто из них не напишет оперы для Верстовского, когда все они, да и вся публика, признают в Верстовском замечательный музыкальный талант? Мне отвечали самыми пустыми отговорками: недосугом, неуменьем и тому подобными пустыми фразами. Я расшумелся и кончил

свои нападания следующими словами: «Послушайте, господа: я ничего никогда для театра не писывал: но ведь я осрамлю вас, я напишу Верстовскому либретто!» Кокошкин, с невозмутимым спокойствием и важностью, отвечал мне: «Милый! сделай милость, осрами!» — Ободрительный смех Загоскина и Писарева ясно говорил, что они сочувствуют словам Кокошкина. По опрометчивости и живости моей я не сообразил, до какой степени это дело будет ново и трудно для меня, и вызвался Верстовскому написать для него оперу и непременно волшебную. Нечего и говорить, как был он мне благодарен. Напрасно ломал я себе голову, какую бы написать волшебную оперу: она не давалась мне, как клад. Я бросился пересматривать старинные французские либретто, и наконец, нашел одну — именно волшебную, и где были даже выведены цыгане, чего Верстовский очень желал. Мы оба придумали разные перемены, исключения и дополнения, и я принялся за работу. Первый акт я кончил и начал второй, который открывался цыганским табором...

Опера для Верстовского сильно затянулась. Это меня беспокоило. Но в один благополучный час дело получило неожиданный и самый счастливый исход: я убедил Загоскина, который оканчивал свой «Благородный театр», сочинить либретто для Верстовского, и он, кончив свой важный труд, принялся писать оперу «Пан Твардовский». Тут было забавное обстоятельство, в котором выражалась добродушная оригинальность Загоскина. В «Пане Твардовском» также выведены были цыгане, и также второе действие открывалось цыганским табором, песнями и плясками. Загоскину очень нравилась написанная мною цыганская песня, но поместить ее в своей опере, без оговорки, он ни за что не хотел: оговариваться же,

что песня написана другим, ему казалось — неловко и странно. Долго он находился в пресмешном раздумье: наконец приехал ко мне и сказал: «Нет, брат, всей твоей песни ни за что не возьму, а уступи мне четыре стиха; но отрекись от них совершенно. Позабудь, что ты их написал, и никому не сказывай». Я охотно согласился. Вот эти четыре стиха:

Голод, жажду, холод, зной
Иногда мы сносим;
Но не чахнем над сохой,
Но не жнем, не косим!

...Через несколько дней Загоскин опять приехал ко мне и сказал: «Нет, душа моя, не могу взять и четырех стихов; это много; дай только два последние».

Разумеется, я на это также согласился; эти два стиха и теперь находятся в его прекрасной цыганской песне, которую превосходно положил на музыку А. Н. Верстовский и которая впоследствии встречена была публикой с восторгом. Песня эта сделалась народною, и много лет наигрывали ее органы, шарманки, пели московские цыгане и пел московский и даже подмосковный народ.

Она начинается так:

Мы живем среди полей
И лесов дремучих;
Но счастливей, веселей
Всех вельмож могучих.
Рано с солнцем не встаем
Для чужой работы;
Лишь проснулись — и поем...
Нет у нас заботы!»

В основе сюжета «Пана Твардовского» — украинско-польское сказание о человеке, который захотел с помощью чародейства добиться власти над природой. Он потерпел за это наказание, пробудив злые силы.

Твардовский не может, не в силах их остановить. Только он прикоснулся к дереву, чтобы сорвать плод, как оно засыхает, хочет напиться воды — исчезает ручей. Природа жестоко мстит этому человеку, начинаются стихийные бедствия: прорывается плотина, озеро выступает из берегов, ветер вырывает деревья с корнями, обрушиваются огромные скалы...

«Пан Твардовский» Верстовского — Загоскина — значительное явление русского оперного театра. «Это наша, это первая русская опера»,— писал один из современников.

Так же, как и иные оперы Верстовского, «Пан Твардовский» состоит из отдельных законченных музыкальных номеров, чередующихся с драматическими эпизодами. Композитор использует в опере и мелодекламацию. Несмотря на то что «Пан Твардовский» — ярко выраженное романтическое произведение, в нем уже присутствуют и живые реалистические образы русской действительности первой четверти XIX века.

Особенно хорош в опере Гикша — живой, веселый, умеющий и сплясать, и спеть, и к месту пошутить и побалагурить человек. Удалой, не лишенный хитрости и лукавства характер цыгана Гикши ярко раскрывается в его песнях и плясках, которых в опере множество.

Композитор в этой своей опере, как, впрочем, и в последующих, много места отводит цыганской стихии, цыганским напевам и пляскам, отдавая дань распространенному в то время увлечению музыкой этого народа.

Активный участник литературно-театрального и музыкального кружка С. Т. Аксакова, большой любитель русской и цыганской песни, Верстовский, обрабатывая многие из них, создал такие любимые в

его время, да и много позднее, песни, как «Хожу я по улице...», «Общество наше все нас попрекает...», «Ой, вы, улицы...» и др. Эти песни распевались и цыганами, и русскими горожанами. Причем большинству не было известно, что музыка сочинена Верстовским, их чаще всего считали народными.

Через несколько лет, 28 ноября 1832 года, на сцене Большого театра состоялась новая оперная премьера Верстовского — «Вадим, или Двенадцать спящих дев».

В драматургическом отношении опера «Вадим» оказалась слабее «Пана Твардовского». Авторами либретто по балладе Жуковского выступила группа московских литераторов. Либретто несколько раз переделывалось. Известно, что завершал работу над либретто С. Т. Аксаков, ему помогали Загоскин и Шаховской.

И все-таки, несмотря на многочисленные переделки, старания друзей композитора, либретто «Вадима», по-видимому, не удовлетворило московских театралов, да и самого Верстовского. Главный герой оперы — Вадим — лишен каких-либо реальных жизненных черт, он лишь выражает романтическую идею добра. Чтобы спасти дочерей чародея Громобоя (он продал душу дьяволу), Вадим, полюбивший дочь Святослава Гремиславу, отказывается от нее. Только после того, как Вадим расправляется со злодеем Черным Вепрем и спасает спящих дев, он снова встречается с Гремиславой. Таков вкратце сюжет оперы.

На сцене Большого Петровского театра перед зрителями представало феерическое зрелище: бесстрашный Вадим сражается с адскими духами и ужасающими разноцветными чудовищами, и это происходит на фоне грозы, когда бушует стихия, рушатся скалы, деревья, падает огненный дождь.

Композитора на протяжении всей его творческой жизни притягивал мир старины, мир Древней Руси с ее национальным колоритом.

Несмотря на неудачное либретто, музыка «Вадима» буквально очаровала многих московских театралов, особенно тем, что в ней преобладали родные русские мотивы. Критика писала, что мотивы эти «обворожительны для русского уха... здесь звучат русские струны, заливается русская душа».

«Вадим» был в то же время произведением многожанровым, в нем присутствовали и баллада, и хоры, и пляски, и старинные обрядовые песни, и разговорный диалог.

Любопытная деталь: роль Вадима в опере играл драматический актер Павел Мочалов. Актеру не нужно было петь, так как роль была тоже драматической.

В опере был занят и друг Мочалова, поэт и актер Николай Цыганов, он исполнял роль колдуна — Волхва и пел по ходу действия народную песню «Молодица тосковала...».

Судя по откликам современников, лучшим в опере получился пролог с яркими картинами старины — завивая венки, девушки поют обрядовые песни, и второе действие, когда происходит грандиозный пир у князя Святослава.

Музыка оперы «Вадим» выявила сильную сторону композиторского таланта Верстовского: умение создать в сугубо романтическом произведении достаточно реалистические картины русской старины.

В 1825 году Верстовского назначают инспектором музыки дирекции московских театров (Большого и Малого), а в 1830-м — инспектором репертуара.

Оперный репертуар 30—40-х годов XIX века в Москве был весьма разнообразен. В это время ста-

вятся «Севильский цирюльник» Россини, «Водовоз» Керубини, «Фра-Дьяволо» Обера, «Норма» Беллини, французские комические и романтические оперы. Из русского репертуара все еще идет «Мельник» Аблесимова и Соколовского, ставятся волшебные и исторические оперы Давыдова и Кавоса, романтические оперы Верстовского. В 40-х годах на сцене появляются оперы Глинки и «Эсмеральда» Даргомыжского.

Желая сохранить свое положение в московском театре, Верстовский, как правило, не конфликтовал с начальством. Проявляя достаточную гибкость по отношению к людям, от которых зависело его положение, он, однако, случалось, был крут и непреклонен со всеми, кто зависел от него.

Один из его современников вспоминал: «Верстовский с умом острым и чрезвычайно практическим соединял драгоценную способность уживаться со всеми и употреблять все и всех в свою пользу. Для того чтобы сохраниться так длительно на ответственном посту в те годы, густо окрашенные полицейским бюрократизмом, нужно было обладать именно... административными талантами, а что касается художественных, то здесь оставалось также сохранить «драгоценную способность ужиться со всеми и со всем», то есть прийтись по вкусу среднему зрителю, москвичу и провинциалу».

Итак, Алексей Николаевич становится крупным театральным деятелем, в то же время продолжая и свое композиторское творчество. Он сочиняет музыку в самых разных жанрах, но предпочтение отдает вокальным.

В одной из своих статей Б. В. Асафьев пишет, что, по отзывам современников, по России ходили сотни романсов Верстовского. Романсы эти, интонационно примыкавшие к городской песне, широко вошли в быт

и распевались во всех уголках России, от скромного городского домика до аристократического салона.

Диапазон его деяний, композиторских, актерских, административных, круг его знакомств и общений были чрезвычайно широки. Он прекрасно знал театр. В этом отношении, можно сказать, он не имел себе равных среди современников.

В артистической московской среде Верстовский пользовался непререкаемым авторитетом, молодые начинающие артисты мечтали работать под его руководством.

«...Все артисты жаждали его замечаний, боялись их и с доверием и благодарностью их выслушивали... Он всегда сообщал артистам жизнь и одушевление»,— писал в воспоминаниях о Верстовском великий драматург А. Н. Островский.

В течение тридцати пяти лет Алексей Николаевич фактически был главным режиссером Большого театра и оказывал огромное влияние на всю театральную жизнь Москвы. Недаром период его руководства московским театром называют «эпохой Верстовского».

13 сентября 1835 года на сцене московского Большого театра была поставлена «Аскольдова могила» — вершина композиторского творчества Верстовского, прославившая его.

Через двадцать лет после появления оперы С. Т. Аксаков писал, что «играющаяся и на театрах обеих столиц и провинции, она не перестает вызывать восторги зрителей, не могущих наслушаться и насмотреться на нее».

В опере, как и в «Пане Твардовском» и в «Вадиме», много песен, и, исполняя их, каждый персонаж таким образом высказывается: поют свои монологи

мечтательная русская девушка Надежда, мрачный Неизвестный, беззаботный Торопка. Эти роли исполняли выдающиеся певцы: Репина, Лавров, Бантышев.

Успех оперы объяснялся простотой и доступностью сюжета, а главное, тем, что в музыке ее были мелодии, близкие, понятные людям, принадлежавшим к самым разным слоям русского общества.

Верстовский отказался в этой опере от романтических излишеств, от мрачной фантастики, присущей «Вадиму».

Знатоки музыки отмечали большое дарование автора оперы. Наивысших похвал удостоился третий акт, больше всего нравившийся и самому Верстовскому. «...Магическая сила III акта не слабеет. Здесь безусловно торжествует народность слова и музыкальность звуков»,— писал С. Т. Аксаков.

Анализируя музыку «Аскольдовой могилы», композитор Серов подчеркивал богатство народных мелодий (хор девушек).

Характерно, что отдельные песни, романсы, мелодии «Аскольдовой могилы» широко вошли в городской российский быт конца XIX — начала XX века: «Близко города Славянска...», хор девушек, песня-ария Неизвестного «В старину живали деды...».

В опере талантливо запечатлены черты русского характера, его свободолюбие, удаль, веселость. Особенно ярко все это воплотилось композитором в образе песенника и балагура Торопки Голована, арии которого блестяще исполнял знаменитый тенор того времени Александр Олимпиевич Бантышев.

Цыган Гикша из «Пана Твардовского» уже как бы предвосхищал появление Торопа Голована, в них немало общего: смелость, ловкость, любовь к шутке, и главное — настоящий народный артистизм: они мастера и спеть, и сплясать, и любую байку рассказать. Но

Тороп Голован масштабнее, ярче Гикши, его песни, пляски, остроты держали, объединяли весь спектакль, зажигали зрительный зал, так что, казалось, многие готовы были сорваться с места и принять участие в этом захватывающем действии.

Песни Торопа быстро были подхвачены и стали распеваться москвичами, их можно было услышать и в концертах, и на домашних вечерах, и просто на улицах.

Влияние «Аскольдовой могилы» заметно ощущается в операх Серова «Рогнеда» и «Вражья сила», да и в «Русалке» Даргомыжского слышны ее отголоски.

«Аскольдова могила» явилась непосредственной предшественницей такого выдающегося явления русской национальной музыки, как «Иван Сусанин» Глинки.

Примерно в это же время Верстовским были сочинены две песни, ставшие особо известными: «Старый муж» и «Колокольчик» («Вот мчится тройка удалая...»). Популярнейшую песню Земфиры на стихи из поэмы А. С. Пушкина «Цыгане», по свидетельству современников, лучше всех исполняла Надежда Репина.

«Ее необыкновенно выразительное лицо, черные блестящие глаза и избыток чувств — все это вместе, при ее таланте, помогло ей в совершенстве олицетворить дочь пламенного юга... Надо было слышать, как пропета эта песня»,— писал один из современников, режиссер С. М. Соловьев.

Н. В. Репина привлекла к себе внимание Верстовского, поразив композитора и своей внешностью, и незаурядным талантом. Она была не только певицей, обладательницей красивого, широкого диапазона меццо-сопрано, но и драматической актрисой. Алексей Верстовский бросает вызов своему сословию, он ухо-

дит из родительского дома, порывает отношения с родными и соединяет свою жизнь с актрисой московского театра Надеждой Репиной.

Романтик в творчестве, Верстовский оказался романтиком и в жизни: любовь победила сословные границы, преодолела все препятствия на своем пути. Союз этот оказался не только романтичным, но и вполне жизнеспособным: до конца дней своих Верстовский и Репина не расставались.

...Появление «Ивана Сусанина» Глинки как бы разделило творческую жизнь Верстовского на две неравные части. Верстовский доглинкинской поры — яркий композитор, создатель популярных баллад, кантат, цыганских песен и замечательных опер, друг Грибоедова и Алябьева, и Верстовский позднего периода, сблизившийся с М. П. Погодиным и С. П. Шевыревым, подпавший под их влияние, перенявший их достаточно реакционные взгляды.

Верстовский не желал переносить никакого соперничества. Это, очевидно, и помешало ему объективно отнестись к творчеству и Глинки и Даргомыжского.

Как культурный, профессиональный музыкант, он не мог не понимать значения обоих композиторов для русского музыкального искусства. Однако тщеславие, болезненный эгоизм мешали объективности.

Кроме того, главным достоинством оперы он считал веселость, доходчивость, простоту. А музыка Глинки казалась ему слишком мудреной, слишком сложной, недоступной широкой публике.

Ясная, задушевная мелодия, простая популярная песня, лихая цыганская пляска — то есть все, что могло привлечь любого слушателя, даже музыкально не подготовленного, — вот какою, по его мнению, должна была быть русская опера. Он верил в это иск-

ренне и переубедить его было невозможно. Таково было творческое кредо композитора.

Нелегко было Верстовскому видеть, что Одоевский, доброжелатель и друг, ранее столь пристально следивший за его творчеством, теперь всецело был поглощен музыкой Глинки, восторженно встретил появление «Ивана Сусанина», назвав «Сусанина» первой русской оперой. До конца жизни Верстовский не смирился с этой оценкой.

В 1836 году Верстовский пишет Одоевскому: «Я бы желал, чтоб ты выслушал финал третьего акта оперы «Аскольдова могила» — ты бы посовестился и уверился бы, что заря Русской Музыки оперной занялась в Москве, а не в Петербурге. Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, но не хочу и не могу уступить права первенства! Правда, что ни в одной из моих опер нет торжественных маршей, польских мазурок, но есть неотъемлемые достоинства, приобретаемые большой практикой и знанием оркестра. Нет ориториального — нет лирического — да это ли нужно в опере... в театр ходят не богу молиться».

Плохо принял Верстовский «Руслана и Людмилу» Глинки и «Эсмеральду» Даргомыжского.

«Эта общая неясность идей и мелодии едва ли не помеха полному успеху. Не всякий зритель знает контрапункт, и редкий из наших оперных слушателей следит за основной идеей полного состава сочинения! Это мое мнение об опере и было и есть после многих ее репетиций» — так оценивал Верстовский оперу «Руслан и Людмила», примерно в том же тоне высказывался и об «Эсмеральде»: «За постоянный успех оперы ручаться трудно. В ней много принесено в жертву учености. Слушая внимательно музыку,

невольно убеждаешься, что она написана под каким-то влиянием музыки Глинки».

Интересно, что и к драматическим актерам Верстовский относился порой столь же непримиримо. Несмотря на шумный успех у зрителей Мочалова и Щепкина, он не любил их, отдавая предпочтение петербургскому трагику П. А. Каратыгину, а также В. М. Самойлову и Т. М. Домбровскому.

И все же появление опер Глинки не могло не сказаться и на творчестве Верстовского. Еще в конце 30-х годов он начинает искать какие-то новые пути в оперном творчестве. Желание непременно «победить» Глинку воодушевляет его на эти поиски. Верстовский создает еще три оперы: «Тоска по родине» на либретто Загоскина (1839), «Чурова долина, или Сон наяву» (1843) и «Громобой» на либретто Д. Т. Ленского по балладе Жуковского (1854, поставлена в 1857 г.).

Постепенно музыкальная стилистика произведений Верстовского усложняется, вопреки его многочисленным утверждениям, что писать следует просто.

Опера «Сон наяву» (по пьесе В. Даля «Ночь на распутье») была закончена Верстовским еще до переезда в Москву петербургской труппы.

Верстовский энергично взялся за постановку оперы. Замысел его был грандиозен, он собирался ввести в спектакль множество технических эффектов, чтобы чудесами и фантасмагорией увлечь зрителя.

Первое представление оперы произошло 28 ноября 1843 года. Потом спектакли много раз повторялись, шли в 1845—1847 годах, что свидетельствует об успехе «Сна наяву» у московских зрителей. Воспитанным на творениях Верстовского, на его «Аскольдовой могиле», москвичам пришлась по вкусу яркая, сказочная опера, наполненная чудесами славянской мифологии, со множеством хоров, мелодичных арий и дуэ-

тов, поставленная с использованием разнообразных технических трюков. Так, например, на сцене появлялся леший, то достигающий на глазах у зрителя размеров деревьев, то становящийся крохотным, едва заметным.

Однако профессиональная критика встретила «Сон наяву» не слишком восторженно. Ф. А. Кони высказался на страницах «Литературной газеты» отрицательно: «Опера Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина» не имела успеха и, несмотря на великолепную постановку, на мечтательную роскошь костюмов и декораций, не привлекает публику, хотя Бантышев мастерски заливается в своих песенках».

«Одни прекрасные декорации и костюмы не составляют для нее прелести, но требуется, чтобы она заключала в себе музыкальный интерес»,— писал другой критик, указывая также на «самонадеянность» Бантышева, лихо распевающего и малороссийскую, и плясовую, и цыганскую песни. Видимо, что-то в манере исполнения этого певца уже не устраивало зрителя 40-х годов, воспринималось им как вчерашний день.

Возможно, появись эта опера раньше, до рождения глинкинских творений, она имела бы такой же громкий успех, как и «Аскольдова могила». Но искусство великого Глинки открыло собой новый этап в развитии русской музыки и вызвало к жизни иные оценки и требования.

Энергично, широко раскрывшийся в первой половине жизни, во второй, после «Аскольдовой могилы», Верстовский не создал ничего общественно значительного, вошедшего в великое наследие нашей музыкальной культуры. Очевидно, время его ушло. Поэтому и как руководитель московской сцены Верстовский в это время не всегда занимает прогрессивные позиции.

Верстовскому исполнилось шестьдесят лет, когда он ушел из театра, но он продолжает сочинять музыку. Кантата «Пир Петра Первого» на стихотворение Пушкина была последним созданием композитора. В основу кантаты положена народная песня времен Петра: «На матушке на Неве-реке молодой матрос корабли снастил...»

Трудно было Верстовскому, привыкшему вдохновлять и вдохновляться, познавшему славу, остаться в тишине, без привычного общества, без успеха, без деятельности.

После ухода в отставку он жил в Хлебном переулке на Арбате, в доме, который сохранился до сих пор, правда, в перестроенном виде (д. 28).

Хорошо известен так называемый «дом Верстовского» против Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Но теперь благодаря публикации А. В. Войновой в журнале «Наука и жизнь» (1976, № 8) выяснено, что утвердившееся за домом название неверно, дом никогда не принадлежал Верстовскому, он мог лишь остановиться в нем у своих тамбовских земляков на незначительное время, приехав в Москву.

Автор заметки сообщает, что в 1824 году Алексей Николаевич купил дом в Доброй слободе, на Разгуляе, где и жил со своими родителями до женитьбы.

Как мы уже писали, супруги, живущие вне церковного брака, поселились в Большом Харитоньевском переулке, 4 (сейчас дома этого не существует). Но прожили они там недолго и вскоре переехали на Цветной бульвар, 10, а потом в доходный многоквартирный дом на Рождественский бульвар, 3 (эти дома также не сохранились).

Еще несколько лет не было у Верстовского и Репиной своего дома. Одно из их местожительств в то вре-

мя было в доме отставного писаря у Сухаревой башни, в Панкратьевском (ныне Большой Сухаревский) переулке.

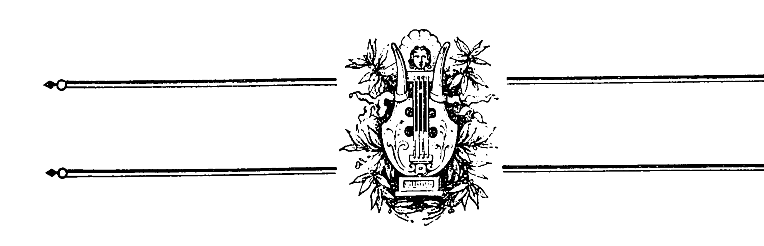
Наконец в 1836 году супруги переезжают в собственный дом в Староконюшенном переулке на Арбате. Сначала дом числился за Надеждой Васильевной Репиной, «служащей при Императорском московском театре». В 1841 году, когда Верстовский и Репина официально стали мужем и женой, дом этот сделался «собственным домом» Верстовского. В арбатском особняке супруги прожили более двадцати лет.

Сюда приходили актеры Большого и Малого театров, с которыми много занимался композитор, педагог, режиссер Верстовский. В этом доме часто устраивались репетиции. Бывали у Верстовского и знаменитые музыканты: Р. Шуман, Ф. Лист, Г. Берлиоз.

Последний из московских адресов Верстовского — уже упомянутый нами дом в Хлебном переулке.

Немного прожил Верстовский после того, как отошел от театральной деятельности. На пять лет пережила его Репина.

Он умер в 1862 году, словно бы переступив предел положенного ему времени и не дождавшись нового, когда прекрасные творения его — романс «Вот мчится тройка почтовая...», «Черная шаль», «Цыганская песня», опера «Аскольдова могила» и другие — обрели новую жизнь. Все, кажется, переменилось с тех пор, но так же мчится «вдоль по дороге столбовой» не существующая уже почтовая тройка с нежным своим колокольчиком...



Любимые певцы московской публики

Их, Булаховых, было трое: отец и два сына, и каждый из них оставил свой достаточно заметный след в истории отечественной музыкальной культуры.

В первой четверти XIX века на сцене Большого Петровского театра в Москве даются спектакли с музыкой Верстовского, Алябьева, Варламова.

Московская публика встречает и провожает аплодисментами певца Петра Александровича Булахова (1793—1835), чарующего слушателей своим глубоким, приятного тембра тенором.

Дошедшие до нас отзывы современников, сохранившиеся на пожелтевших от времени полосах «Московских ведомостей», рассказывают, что Петр Александрович обладал превосходным голосом. «Первый певец в России и один из первых в Европе» с 1821 по 1832 год пел на сцене в операх русских, итальянских и французских композиторов, водевилях и дивертисментах.

В 1823 году в доме Пашкова П. А. Булахов впервые исполнил музыкальную балладу, или кантату, Верстовского на слова Пушкина «Черная шаль».

«Зрители с удовольствием заметили, что сия кан-

тата, вопреки обыкновению, была пета в приличном костюме и с приличными декорациями»,— писал известный русский музыкальный критик и литератор В. Ф. Одоевский, подразумевая под определением «приличный» — «театральный», соответствующий роли актера.

В 1827 году уже со сцены Большого театра, открывшегося двумя годами раньше, любимый публикой певец исполнил впервые «Соловья» Алябьева, блистательно справившись со столь сложным вокальным произведением.

«Московские ведомости» сообщают также о том, что виртуозные арии из опер итальянских и французских композиторов, довольно часто ставившихся на сцене Большого театра, Булахов пел с такой же легкостью, гибкостью и мягкостью, как и популярные романсы.

Восхищенные московские зрители не раз признавались, что никогда раньше сцена не украшалась певцом, подобным Булахову.

Московский Булахов, Петр Александрович, по словам современников, терпеть не мог фантастических и сказочных опер. Будучи по характеру человеком искренним, которому чужда была аффектированная театральность, он с трудом исполнял роли мелодраматических злодеев, ибо не мог поверить в их реальность. А ролей, где он сумел бы проявить всесторонне свой талант, в его время еще не было.

Но зато Петр Александрович Булахов сполна выразил себя в русских романсах, которые пел мастерски, с истинной лирической музыкальностью, но без ложной, фальшивой чувствительности. Он передал эту традицию благородного исполнения русских песен и романсов своему сыну — Павлу Петровичу, а также и А. О. Бантышеву.

Недолго — всего одиннадцать лет — ласкал слух московских любителей пения голос Петра Булахова: будучи еще довольно молодым, он заболел и умер.

Своим сыновьям Павлу и Петру Петр Александрович дал широкое музыкальное образование, заразил их истинной любовью к сцене, пению, пристрастил к русской национальной музыке.

В 50-х годах XIX столетия теперь уже в Петербурге, а не в Москве громким успехом у театральной публики пользовался «первый тенор» — Павел Петрович Булахов (1824—1875), сын Петра Александровича.

Дебютировавший на сцене петербургского театра партией Собинина в опере Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») в 1849 году, Павел Булахов имел особый, неповторимый успех как лучший исполнитель баллады Финна в другой глинкинской опере — «Руслане и Людмиле», пел он также и партию Бояна.

«Много ли Финнов видели после Павла Петровича? Но он был лучшим Финном, и с тех пор, как он перестал петь его балладу, традиция хорошего, верного, настоящего исполнения этой превосходной баллады исчезла»,— писал в «Петербургских ведомостях» 1875 года один из театральных критиков.

Талант Павла Петровича, младшего из Булаховых, критики характеризовали почти теми же словами, что и дарование старшего: «...чудесный был у него голос в молодости — бархатный, свежий, красивый, высокий. Он пел музыкально, с пониманием дела и вкусом, и часто своим исполнением доставлял немалое удовольствие».

Певец высокой культуры и высокого вокального мастерства, Павел Булахов спел более пятидесяти партий в операх, поставленных на петербургской сцене за четверть века. Он был первым исполнителем партии Князя в опере Даргомыжского «Русалка».

Небезынтересно, что оба певца, отец и сын, сочиняли песни и романсы. Лирические, задушевные романсы и песни Павла Булахова «Крошка», «Колыбельная песня», «Право, маменьке скажу...» были положены на ноты и дошли до наших дней.

Может, поэтому Павла Петровича Булахова — сочинителя романсов — нередко путают с его братом Петром Петровичем, профессиональным композитором и вокальным педагогом, жившим и работавшим в Москве.

Петр Петрович Булахов (1822—1885) был автором множества романсов и песен, весьма популярных и распространенных в музыкальном московском быту, любимых и в наши дни. Они ограничиваются преимущественно любовно-лирической тематикой, отражающей весьма характерные интонации городской бытовой музыки тех дней: песня, цыганский романс, салонный вальс.

Такие романсы Петра Булахова, как «Тройка», «Вот на пути село большое...», «Тихо вечер догорает...», «Прелестные глазки», «Свидание», «Не хочу, не хочу...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Не пробуждай воспоминаний...», и сейчас входят в концертный репертуар многих певцов.

Рассказ о певческой династии Булаховых был бы, наверное, неполным, если не упомянуть еще об одной талантливой представительнице этой фамилии. Речь идет о певице Анисье Александровне Булаховой (1831—1920), урожденной Лавровой, жене Павла Петровича Булахова.

Анисья Булахова училась в Московском театральном училище и дебютировала на сцене Большого театра в 1849 году, исполнив партию Изабеллы в опере Мейербера «Роберт-Дьявол». С 1852 года она пела в Мариинском театре. Выступлениям Булаховой на петербургской оперной сцене сопутствовал большой успех. Она

была одной из трех певиц (две другие — М. Степанова и Е. Семенова), исполнявших партии Антониды и Людмилы при жизни М. И. Глинки.

...Александр Олимпиевич Бантышев (1804—1860) начинал свой жизненный путь в сфере чиновничьей, весьма далекой от искусства, правда, смолоду испытывал тягу к пению и пел в частных хорах. Среди хористов он выделялся своим голосом, на него обратил внимание А. Н. Верстовский и предложил ему стать профессиональным актером на сцене Большого театра. Бантышев с радостью принял предложение Верстовского и в 1827 году был зачислен в театральную труппу.

Водевили, дивертисменты с музыкой Алябьева, Верстовского вполне отвечали вкусам и наклонностям молодого Бантышева: он с блеском выступал с пением входивших тогда в моду романсов.

Он был замечательным исполнителем двух прославленных романсов Алябьева — «Вечерком румяну зорю...» (на слова Н. П. Николева) и «Соловья» (на стихи А. А. Дельвига). Исполнив последний, он получил даже прозвище — «московский соловей». Композитор Алябьев вспоминал его пение в сибирской ссылке: «...прельщался я, как и многие другие, слушая Бантышева».

«У него был голос чистый и мягкий, тенор с приятным тембром,— писала в своих воспоминаниях А. В. Щепкина, сестра Н. В. Станкевича.— Он пел живо и с увлечением. Даже небольшие романсы, пропетые им, вызывали в театре взрыв аплодисментов...»

Интересно, что Бантышев, выступая в концертах, пел и собственные песни: «Что ты, травушка...», «Замолчишь ли, сердце бедное...», «Ах, шли наши ребята из Ново-Города...» и др.

В начале артистической жизни Александра Бантышева, в 1828 году, «Московский телеграф» отмечал, что «он имеет тенор очень приятный, но еще весьма мало

обработанный». Однако уже в 1833 году музыкальный критик Одоевский писал о Бантышеве, что он певец «теперь лучший» в России, и отмечал при этом: «В игре Бантышева, как и в голосе его, главное достоинство простота, непринужденность...»

Верстовский быстро распознал артистические возможности певца. Не раз говаривал Алексей Николаевич уже после создания «Аскольдовой могилы», что Торопку он писал, отлично представляя себе, как Бантышев будет исполнять его песни и арии.

Но до «Аскольдовой могилы» на сцене Большого театра шла первая опера Верстовского «Пан Твардовский», где Александр Бантышев прекрасно выступил в роли Гикши. Гикша стал в жизни Бантышева отличной пробой, экзаменом его актерских возможностей, который он с честью выдержал, вдохновив Верстовского на создание новых подобных ролей. Он сумел раскрыть характерные черты цыгана Гикши: огневой темперамент, находчивость, ловкость. Ну, а с исполнением песен Гикши он справился с легкостью, ибо это было для него уже делом знакомым.

«Бантышев в роли Гикши порадовал нас. Для начинающего артиста он играл очень хорошо... С его приятным голосом и наружностью, каких успехов не может он обещать себе?» — писал С. Т. Аксаков.

Когда в Петербурге опера «Пан Твардовский» не имела никакого успеха, шла при пустом зале, многие были уверены: при участии Бантышева такого бы не случилось.

Сам Бантышев настолько сроднился с образом цыгана Гикши, что и в других ролях не мог обходиться без его интонаций, жестов, прищура глаз. Артист, видимо, был рожден для исполнения таких острохарактерных ролей.

В 1830 году «Московский телеграф» выступил со

статьей об Александре Олимпиевиче Бантышеве. В ней говорилось, что актер, начиная свою театральную стезю, не имел других талантов, кроме вокального, поэтому «он занялся изучением музыки и испытывает свои силы во всех родах, для того чтобы узнать в точности, который более для него приличен».

Со временем стало видно, что лирические и героические амплуа — не самая сильная сторона певца.

Удачной была для Бантышева роль в инсценировке «Цыган», положенных на музыку опять-таки Верстовским.

«Как свободен, как на месте тут был Бантышев! Как охотно пелось ему, как охотно нам слушалось! А почему? Потому, что не было рассчитанного искусства, приемов выученных»,— писал рецензент.

Судя по высказываниям рецензентов, Бантышев, как и его предшественник П. А. Булахов, не любил возвышенных, патетических, подчеркнуто театральных ролей. Лучшим творением Бантышева была роль Торопа Голована в «Аскольдовой могиле» Верстовского. Исполнение им этой роли вошло в историю Большого театра.

Когда «Аскольдова могила» была закончена, Верстовский немало часов провел наедине с певцом, руководя его работой над ролью. Поскольку она создавалась именно для Бантышева, с учетом его особенностей, актеру было нетрудно постигнуть образ Торопки Голована.

История повторилась. Как прежде Гикша присутствовал во всех других ролях и актер ничего не мог с этим поделать, так теперь он сроднился с Голованом, старался играть его как можно чаще. И в других спектаклях, с совсем иными персонажами, Бантышев все же очень походил на Торопа Голована. Это была его любимая роль.

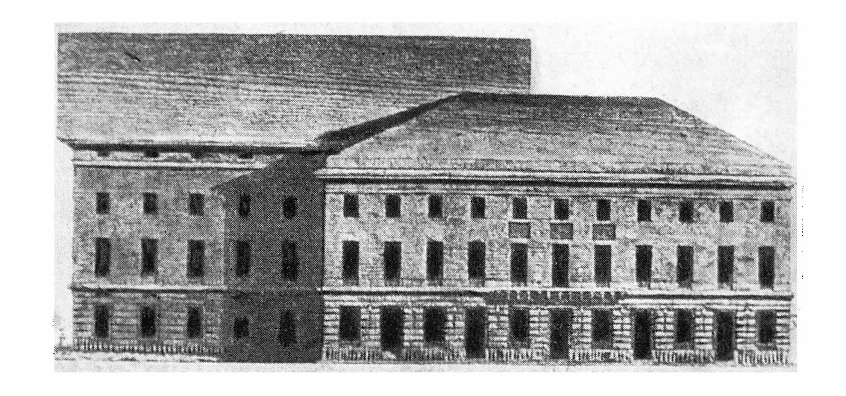
Интересны воспоминания современника актера, относящиеся к 40-м годам. «Лет шесть тому назад я был в Москве в театре: давали «Аскольдову могилу», Бантышев пел «Заходили чарочки по столику», публика кричала «браво, браво!». Года четыре тому назад случилось мне быть на бенефисе Бантышева. Бантышев играл Торопку и снова пел: «Заходили чарочки по столику». Публика вопила: «браво-браво-брависсимо!» В 1844 г. снова бенефис Бантышева, он снова играет Торопку. Какая удивительная и похвальная стойкость!.. Публика кричит: браво, браво! брависсимо!»

И действительно, артист не расставался с ролью, принесшей ему громкую известность, а в Москве, можно сказать, славу.

Стиль опер Верстовского с их куплетами, песнями, плясками отвечал яркому демократическому таланту Александра Олимпиевича Бантышева. Здесь кстати пришлась его манера петь, как на гулянье,— пританцовывая, разводя руками, подхваченная впоследствии другими профессиональными исполнителями русских народных песен.

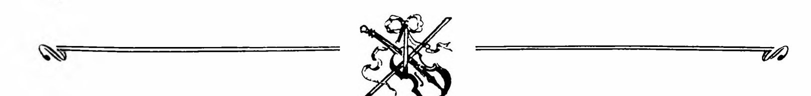
Бантышев импонировал москвичам естественностью своего таланта, искренней, непосредственной манерой исполнения. «Прекрасный тенор, искупивший природным богатством своего голоса недостатки... музыкального образования, славный комический актер... лучший певец для русской оперы, для русской песни... единственный актер, который так умел по-русски носить русский кафтан и пропеть русскую песню. Главным торжеством Бантышева была русская песня: он пел ее, как, может быть, не удастся ее спеть никому другому»,— писали в 1853 году «Ведомости московской городской полиции».

Самобытная, истинно русская певческая манера Бантышева была одной из сильных сторон его дарования.



Петровский театр. Фасад

Петровский театр. Зала



Большой театр. 20-е годы XIX века



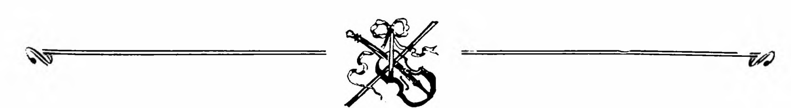
Большой театр. 30-е годы XIX века





А. Ф. Мерзляков

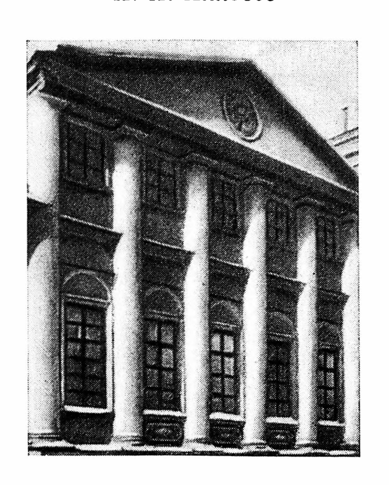




Е. С. Сандунова



А. А. Алябьев



Дом Алябьева
(ул. Чайковского, 7)

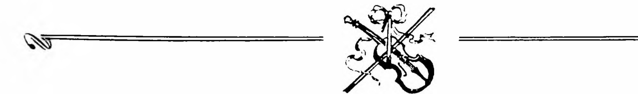


А. Н. Верстовский



Дом Верстовского
(Хлебный пер., 28)





П. А. Булахов.
Портрет работы В. А. Тропинина



М. С. Щепкин в роли Репейкина («Хлопотун»)



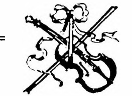
М. С. Щепкин в роли Чупруна («Москаль-чаривник»)



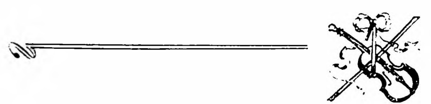


А. Е. Варламов

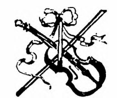




И. И. Козлов



Дом Грибоедова
(ул. Чайковского, 17)



Дом Благородного собрания
(до перестройки в 1905 г.)



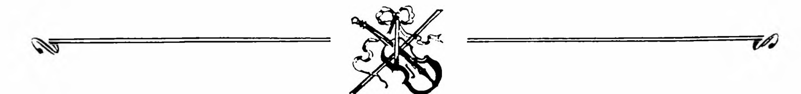


Мих. Ю. Виельгорский





В. Ф. Одоевский



Большой театр. 40-е годы XIX века.
Рис. Дюрана

Слушатели признавались: когда пел Бантышев, «что-то родное так живо отзывалось в сердце, что нельзя было удержаться от восторга».

Певцу, чье творчество было главным образом связано с операми Верстовского (Гикша в «Пане Твардовском», Торопка в «Аскольдовой могиле», Никанор в «Тоске по родине»), Бантышеву довелось участвовать и в постановке «Ивана Сусанина» Глинки: он успешно исполнил партию Собинина. И все-таки эту его работу никак нельзя было сравнить с исполнением роли Гикши, а еще более — Торопки, где дарование артиста раскрылось полностью. Он был настолько захвачен музыкальной образностью созданий Верстовского, что не мог уже перестроиться; воплотить глубину гениальных опер Глинки оказалось ему не под силу.

...Двадцать пять лет пел в Большом Петровском театре «московский соловей» — Александр Олимпиевич Бантышев. Он ушел со сцены в 1853 году.



Михаил Щепкин в водевилях и комических операх

С детских лет Михаил Щепкин страстно полюбил театр. Мише исполнилось всего семь лет, когда он в 1795 году увидел в домашнем театре графа Волькенштейна оперу «Новое семейство». Яркое зрелище, сопровождаемое оркестром, поразило восприимчивого, впечатлительного мальчика, и он с этой ранней поры уже не мыслил жизни без театра.

Семья Щепкиных находилась в крепостной зависимости у помещика Волькенштейна. Отец великого актера Семен Щепкин, будучи способным, толковым человеком, заслужил доверие своих хозяев и был произведен в чин управляющего графскими имениями. Таким образом, детство Миши протекало в сравнительно благоприятных условиях. Однако в первые десятилетия актерской деятельности Михаила Щепкина сознание своей подневольности, несвободы постоянно напоминало о себе, мешало развернуться проявившемуся с юности таланту актера.

Долго тянулась весьма характерная для той поры драма — перехода на положение вольного человека, не принадлежащего никому, даже так называемым «добрым» господам Волькенштейнам.

Свою артистическую жизнь крепостной Михаил Щепкин начинал в курском театре, который возглав-

ляли антрепренеры братья Барсовы. Под их руководством Щепкин получает полезные уроки актерского мастерства.

В театре того времени была распространена манера французской классической игры; однако использовались и народные, балаганные традиции. Щепкин живо усваивал и едва появлявшиеся тогда проблески реалистической, близкой к жизни игры на сцене.

Искусство братьев Барсовых, оперного и драматического артистов, которые умели «одушевлять публику простой и непосредственной игрой своей», было очень близко юному Щепкину. В своих записках Михаил Семенович рассказывает, с каким трудом он добивался простоты исполнения той или иной роли.

«Как-то была репетиция мольеровской комедии «Школа мужей», где я играл Сганареля,— вспоминает Щепкин.— Так как ее много репетировали, и это мне наскучило, да и голова моя была занята в то время какими-то пустяками, то я вел репетицию, как говорится, неглиже: не играл, а только говорил, что следовало по роли... говорил обыкновенным своим голосом. И что же? Я почувствовал, что сказал несколько слов просто, и так просто, что если бы не по пьесе, а в жизни мне пришлось говорить эту фразу, то сказал бы ее точно так же. И всякий раз, как только мне удавалось сказать таким образом, я чувствовал наслаждение, и так мне было хорошо, что к концу пьесы я уже начал стараться сохранить этот тон разговора».

С юности проявлял Щепкин в игре яркий темперамент, умный юмор. Он с успехом выступал и в водевиле, и в комедии, и в весьма распространенной тогда комической опере, и в трагедии.

Интересны воспоминания современника Щепкина, известного драматурга и актера князя И. М. Долгорукого. Весной 1810 года проездом он посещает ярмарку,

расположившуюся в 30 километрах от Курска, где смотрит переводную комедию «Влюбленный Шекспир» и комическую оперу «Князь-трубочист». Роль в опере исполнял молодой Щепкин, который был тогда уже первым комическим актером в курском театре.

Вот что записал об игре актера в своем дневнике Долгорукий: «Буфф в опере изрядной, то есть дурачится из всей мочи,— это и надобно! Публика здесь, как и везде, любит скоморошество: мало ей посмеяться, все бы хохотать... Трубочист весь в саже лезет из камина и утирается княжескими кружевами, тогда шум, крик, затопают ноги, застучат все трости, и ничего уже не слыхать».

Из Курска Щепкин переезжает в Харьков, а затем в Полтаву. В полтавском театре Щепкин исполняет главные роли в музыкальных постановках двух знаменитых комических пьес украинского писателя И. П. Котляревского: «Наталке-Полтавке» и «Москале-чаривнике».

Особенно, видимо, хорош был он в роли крестьянина Чупруна в «Москале-чаривнике». По воспоминаниям одного из современников, «Щепкин... с расплывшимся от блаженства загорелым лицом, с подбритою до оселедца головою, точно сейчас прилетел на ковре-самолете из Украины. «За Тетяну сто кип дав, бо Тетяну сподобав; за Марусю пьятака, бо Маруся и не така. Чух, чух, чух, чух, Тетяна, чорнобрива, кохана»,— наполовину говором припевал он с маленьким намеком на гопак, подмигивая и любуясь жинкою... Степью, свежим, здоровым воздухом, с благоуханием полевых цветов и трав, смешанным с запахом дегтя и дымком теплины, тянуло со сцены в... зрительную залу». (Описание это, правда, относится к 1847 году, когда Щепкин играл в «Москале-чаривнике» уже на московской сцене.)

Свободная, естественная манера игры молодого ак-

тера, конечно, выделялась на фоне преобладавшего тогда на сцене ложноклассического пафоса.

Вскоре Щепкин переезжает в Киев, а оттуда в Тулу, где поступает в актерскую труппу Штейна. Писатель Загоскин сообщал Кокошкину из Тулы, что Щепкин «актер — чудо-юдо».

Семнадцать лет проработал Михаил Щепкин в губернских театрах, прежде чем был приглашен Кокошкиным в Москву. С переездом Щепкина в Москву совпало и другое важнейшее событие в его жизни — освобождение от крепостной зависимости.

Дебют Щепкина в Москве состоялся 20 сентября 1822 года в доме Пашкова на углу Моховой и Большой Никитской. Афиша о предстоящем спектакле гласила: «Представлено будет для первого дебюта приехавшего из Тулы актера, бывшего прежде на Полтавском театре, г. Щепкина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице», комедия в 5 действиях, соч. М. Н. Загоскина, в коей роль Богатонова будет играть г. Щепкин...»

После московского дебюта артист возвращается в Тулу на несколько месяцев, в ноябре же снова появляется в Москве для участия в опере Керубини «Водовоз». Окончательно переезжает Щепкин в Москву в марте 1823 года.

Как свидетельствует С. Т. Аксаков, «московская публика обрадовалась прекрасному таланту и приняла Щепкина с живейшим восторгом». С тех пор актер становится любимцем театральной публики.

С самого начала своего пребывания на московской сцене артист выступает в музыкальных ролях, например Грицько в «Казаке-стихотворце» А. Шаховского и Микеле в «Водовозе». Конечно, наиболее широкое участие Щепкина в водевилях, комических операх и просто операх в основном относится к его первому московскому десятилетию. Однако некоторые, особенно люби-

мые им водевильные роли он исполнял до конца своей жизни.

По свидетельствам мемуаристов, весьма удавались Щепкину роли Трусимова из комической оперы Алябьева «Лунная ночь, или Домовые», Бабы-Яги в опере А. Сапиенцы «Иван-царевич», Гассана в «Забавах калифа», Репейкина в «Хлопотуне» Писарева, Алябьева и Верстовского и др.

Около полутораста музыкальных ролей насчитывалось в репертуаре этого великого драматического актера.

Участие в водевилях далеко не всегда приносило Щепкину настоящее удовлетворение. Это были, разумеется, роли не его масштаба; однако если идея пьесы оказывалась ему близка, то и здесь актерское дарование Щепкина могло развернуться во всю свою мощь.

Особенно любил исполнять Щепкин те роли в водевилях, где изображались благородные черты талантливых людей из народа. Одной из таких ролей был Эзоп в комедии-водевиле Шаховского «Притчи, или Эзоп у Ксанфа».

Впервые Щепкин сыграл Эзопа в 1826 году. Ему была интересна роль баснописца-раба, возможно, потому, что он вкладывал в нее опыт и воспоминания своего крепостного прошлого. Щепкин сумел даже в этом легком водевиле, с декламациями и песенными куплетами, передать драму человека умного, живого, по многим своим качествам превосходящего окружающих, но пребывающего в унизительной рабской доле.

В своих театральных воспоминаниях Аксаков пишет, что Щепкин «с большим искусством читал басни в стихах» и «еще с большим искусством передавал... лукавство раба, который изобрел притчу, как средство выражать перед своим властелином свою потаенную мысль, которую прямо сказать нельзя».

И многие другие роли Щепкина в водевилях и мелодрамах, шедших на сцене Большого театра, отражали духовную близость актера простым людям, его понимание их горестей и радостей.

Не получивший музыкального образования, Щепкин с успехом выступал как певец, поскольку обладал прекрасным слухом. Известно, что особенно любили зрители, когда артист исполнял в музыкальном сопровождении куплеты. Многие даже и театр посещали ради этих куплетов.

Секрет успеха Щепкина в музыкальных спектаклях, вероятно, заключался в том, что ему удавалось создание цельного вокально-драматического образа. Речитатив, мелодическая декламация, чтение куплета под музыку, пение — таков, по-видимому, был сценический арсенал, применяемый актером в водевилях и комических операх.

Одна из любимых ролей Щепкина наряду с Эзопом — матрос Симон в водевиле Соважа и Делюрье «Матрос». Симон после долгих лет, проведенных в плену, в радостном ожидании предстоящей встречи с женой приезжает домой. Но он слишком долго отсутствовал, все его считали погибшим, и жена, не чая его увидеть, снова вышла замуж. Вначале Симон приходит в ярость, но ему становится известно, что Рене буквально вытащил из нищеты его жену и дочь, и это несколько примиряет его с действительностью. Обуреваемый сложными чувствами, матрос принимает благородное решение: назваться братом Симона и снова уехать скитаться по свету.

Щепкину был чрезвычайно мил и близок этот простой, грубоватый человек с нежным, любящим сердцем. Ему мучительно тяжело уезжать из мест, куда он стремился в течение долгих лет скитаний и плена. Но лю-

бовь к людям побеждает эгоистическое и такое понятное желание личного счастья:

Безумец!.. Ты забыл, что время,
Как шквал, рвет жизни паруса...

Когда актер декламировал эти строки, многие сидящие в зрительном зале не могли сдержать слез.

Об исполнении Щепкиным роли матроса много писали в то время, все отмечали большую актерскую удачу. Вот отрывок из одной рецензии: «Перед нами вышел бодрый, свежий старик в синей матросской куртке, в красном жилете с светлыми металлическими пуговицами, с клеенчатой шляпой и сумкой. Щепкин был хорош в этом наряде! Да, между этим матросским костюмом и самой физиономией старика было что-то общее, какое-то целое, которое чувствуется, но не передается... Мы никогда не забудем того теплого, кроткого выражения, с каким были пропеты эти чудесные простые стихи возвращения:

Отчизна дорогая,
Тебя я вижу вновь!
Все та же жизнь простая,
Те ж ласки и любовь!»

Другие актеры тех лет, выступая в водевилях, пользовались приемами условной, классицистической игры, но Щепкин умел так проникнуть в образ, что ему удавалось и здесь передавать правду жизни, правду характера и тем самым закладывать первые ростки реализма на сцене.

Позднее, когда талант его развернется широко и он раскроет перед московскими зрителями гениальную суть великих пьес Грибоедова и Гоголя, Пушкина и Шекспира, Мольера и Тургенева, он нет-нет да и вернется к своим ранним водевильным ролям, например таким, как роль уже знакомого нам матроса.

Интересны щепкинские роли на московской сцене в

водевилях и комических операх, отражавшие украинский национальный характер. До Щепкина никакому иному актеру не удавалось на сцене Большого Петровского или Малого театров показать черты национального характера своего героя. Именно со Щепкиным пришли на московскую сцену живые образы простодушных, смешливых, легких на прибаутку украинских простолюдинов.

Щепкин сыграл немало ролей украинского репертуара, но, пожалуй, самыми удачными и любимыми были для него роли из комических опер «Наталка-Полтавка» и «Москаль-чаривник».

«Верх торжества Щепкина — это была роль малороссийского казака. Искусство здесь доведено до такой высокой степени, что его трудно различить с природою. Вы видите перед собой не актера, но живое лицо малороссийского казака в натуре, со всем его складом, манерами, ухватками, с его лукаво-простодушною физиономиею, с его неповоротливой ленью, которая проглядывает во всех движениях даже в те мгновения, когда казак, что называется, расходился и пускается в пляс. Как мастерски пропел этот казак песню:

З того часу, як женився,
Я николи не журився».

Так писалось в рецензии об исполнении Щепкиным роли Чупруна в «Москале-чаривнике».

Яркий народный характер человека доброго, но при этом себе на уме, рисует Щепкин в своем Макогоненке из «Наталки-Полтавки».

Вот как высказывался Серов в письме к В. В. Стасову по поводу щепкинской игры в «Наталке-Полтавке»: «Макогоненко хитер, как лиса, но при всем том добрый человек, du fond du coeur. И эта смесь в характере требовала именно щепкинского искусства! Еще он поет тут две песни... Этими песнями Щепкин много бы тебя по-

радовал, сколько он в них вложил *глубокой* правды».

Известно, что великий актер включал в концертные программы, с которыми выступал не только в Москве, но и во многих российских городах, песни, дивертисменты из «Наталки» и «Москаля»; зрители неизменно принимали их аплодисментами, не отпуская Щепкина со сцены, пока он несколько раз не повторит того или иного отрывка. Был случай, когда зрители заставили его спеть подряд пять раз песню из «Наталки-Полтавки» «Дид Рудый».

С каждым годом репертуар артиста пополнялся новыми ролями, и над каждой ролью он подолгу работал, желая раздвинуть ее рамки, привнести в игру что-то новое, свое, собственный жизненный опыт, собственные понятия о том или ином явлении.

Интересно, что для щепкинского таланта в большой мере были характерны чувствительность и огонь. Но Щепкин, как актер волевой, умный, думающий, умел, где нужно, и притушить эмоциональные всплески.

А чего стоило ему, пишет Аксаков, «выработать свое произношение до такой чистоты и ясности, что несмотря на жидкий, трехнотный голос шепот Щепкина был слышен во всем Большом театре».

Чрезвычайно широк был круг общения Щепкина. Среди его московских друзей мы встречаем не только знакомых уже нам Кокошкина и Верстовского, С. Аксакова, Загоскина, Писарева, Шаховского — корифеев московского театра, но и крупнейших русских писателей, выдающихся мыслителей, критиков, публицистов.

В доме Щепкина, известном всей Москве (ныне дом № 16 по улице Ермоловой), бывали Пушкин и Гоголь, Белинский и Герцен, Грановский, Тургенев, Островский, Аксаковы... Дружеские встречи, многочасовые споры происходили и на даче Щепкина в Химках.

Немало было у Щепкина товарищей и в Обществе

любителей российской словесности, в работе которого он принимал активное участие, и в Московском университете.

В течение ряда лет, начиная с 1831 года, Михаил Семенович вел в Москве, в театральной школе, драматический класс и уроки художественного чтения. Он передавал своим ученикам нечто большее, чем навыки, опыт театрального мастерства, он стремился их заразить той же беспредельной любовью к искусству и театру. То, что было главным для него как актера, он старался передать и своим ученикам: искать свой собственный подход к любой роли, постигать ее самостоятельно, не подражая любому, даже самому высокому образцу.

Немало сделал Михаил Семенович для развития русского театра во всей России. Как и Мочалов, он часто гастролировал в провинциальных театрах, стремясь всеми возможными способами поддержать там становление реалистического театра. Во многих городах России Щепкин имел своих ярых поклонников и последователей среди провинциальных актеров.

Он заботился о том, чтобы в провинциальные актерские труппы были посланы новые пьесы, водевили, оперные либретто, советовал молодым актерам начинать свой трудовой путь с провинции, где больше возможности для изучения жизни. И сам Щепкин находил именно в провинции новые жизненные впечатления, результатом которых было появление свежих деталей и в старых и в новых ролях.

Когда Щепкин приезжал в какой-нибудь город, это было сенсацией, надолго возбуждавшей местных театралов. Великий актер обычно выступал на провинциальных театральных подмостках со своими лучшими ролями: Фамусова и Городничего, пушкинского Барона («Скупой рыцарь») и Чупруна из «Москаля-чаривника».

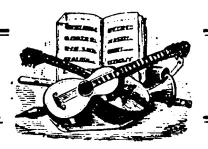
Один из современных Щепкину актеров, встретив

его в Полтаве в 1850 году, писал, что зрители, актеры, критики не переставали поражаться широкому диапазону его сценических возможностей, равно близких и трагическому, и драматическому, и комическому, и музыкальному жанру.

Гастролировал Михаил Семенович Щепкин буквально до конца своих дней. В последнюю поездку он отправился в 1863 году, будучи уже больным, старым человеком. Надо полагать, что решиться на столь трудное для его возраста путешествие Щепкина вынудил недостаток материальных средств: большая семья, открытый, гостеприимный дом.

В Москву Щепкин живым уже не вернулся, умер в Ялте, в дешевом номере местной гостиницы.

Узнав о смерти Щепкина, Герцен написал статью и напечатал ее в «Колоколе»: «Щепкин и Мочалов — без сомнения два лучших артиста изо всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России».



Варламовская гитара

Александр Егорович Варламов — современник Верстовского и Алябьева, композитор, также сыгравший немалую роль в становлении Большого театра в период после открытия его в 1825 году.

Романсы и песни Варламова живут вот уже полтора столетия. Они оставили след и в русской литературе. «На заре ты ее не буди...» пела Софья из «Гамлета Щигровского уезда» И. С. Тургенева, а цыганка Груша в «Очарованном страннике» Н. С. Лескова завораживала слушателей другим романсом Варламова — «Отойди, не гляди, скройся с глаз ты моих...».

Как Александр Алябьев и Алексей Верстовский, Варламов по духу своего творчества был всецело москвичом, хотя немало лет жизни провел в Петербурге.

Александр Егорович родился 15 (27) ноября 1801 года в Москве, в небогатой семье титулярного советника, получившего личное дворянство. С детства мальчик больше всего любил песни и очень рано стал подбирать популярные народные мелодии по слуху, играя на скрипке.

В десять лет Саша поступает в придворную певческую капеллу, директором которой состоял Д. С. Бортнянский, сыгравший в жизни будущего композитора

немалую роль. По свидетельству одного из учеников капеллы, Бортнянский лично занимался музыкальным образованием Варламова.

Красивый нежный голос, которым обладал Саша, выделял его среди других хористов, и вскоре он становится солистом капеллы.

Любовь к сольному и хоровому пению пройдет через всю его жизнь. Он будет петь, аккомпанируя себе на гитаре или на фортепиано, во многих московских и петербургских гостиных, а также в публичных концертах. Пока же, достигнув восемнадцатилетнего возраста, Варламов отправляется в Гаагу, чтобы стать регентом русской посольской церкви.

В Голландии горизонты музыкальной культуры перед ним раздвигаются. Он частый посетитель концертов, составленных из произведений Моцарта, Гайдна, Бетховена. И здесь же юный музыкант начинает выступать в концертах сам как певец и гитарист.

Пребывание Александра Варламова за границей сказалось на нем благотворно: углубился интерес к музыке, определились вкусы. И его любовь к русскому народному искусству, возникшая еще в Москве, развилась, обострилась, что часто бывает на расстоянии, вдали от родины. Как радовался молодой певец и музыкант, когда услышал в «Севильском цирюльнике» Россини мотив русской народной песни «Ах, зачем бы огород городить...»!

В 1823 году Варламов возвращается в Петербург и становится учителем пения в театральной школе. Впрочем, этим не ограничивается его музыкальная деятельность, одновременно он успешно выступает как певец, дирижер и композитор. В 1827 году Варламов знакомится с Глинкой, участвует в его домашних концертах. Композиторы становятся единомышленниками и друзьями.

В 1832 году Варламов переезжает в свою родную Москву и становится помощником капельмейстера в Большом и Малом театрах. В действительности это означало дирижирование оркестром, в который входило семьдесят шесть человек; среди них были и превосходные, талантливые музыканты, и менее подготовленные профессионально люди.

Культурную жизнь Москвы определяли в те годы университет и театр, каждый спектакль которого почти всегда заканчивался дивертисментом с вокальными и танцевальными номерами. Кроме того, в Москве были очень распространены праздничные народные гулянья, что тоже, несомненно, питало творчество и поэтов, и музыкантов, и актеров. Яркая, пестрая, многоликая толпа, балаганы с «волшебными» зрелищами, цирковые номера, песни и русские хороводы, цыганские шатры — увидеть эти праздничные красочные зрелища стремились все, богатые и бедные, городские жители и сельские.

Естественно предположить, что и Варламов нередко посещал народные гулянья, иначе не мог бы он, наверно, писать для театральных дивертисментов, воспроизводивших на московской сцене любимые людские увеселенья, столь подходящую, органичную музыку, которая каждый раз вызывала восторг зрителей.

Любовь Варламова к лирической песне, раздольной, широкой мелодии сближала музыканта с такими его современниками, как певец Бантышев, поэт и критик Аполлон Григорьев, поэт и актер Николай Цыганов, великий актер Павел Мочалов.

Немало сил отдал Варламов, помогая на первых порах молодому, начинающему певцу Бантышеву. По нескольку раз проходил он с Бантышевым, аккомпанируя ему на фортепиано, трудные партии, прежде чем решался тот выйти на сцену Большого театра. То, что

Варламов сочетал в себе педагога, певца, композитора, дирижера, делало его незаменимым руководителем и советчиком любого актера Большого театра. Бантышев же был не только певцом, но и сочинителем песен и поэтому особенно тянулся к Варламову. Постоянное творческое общение музыкантов переросло в крепкую дружбу, в знак которой композитор посвятил любимому певцу свой романс «Челнок». И после ухода Варламова из московского театра Бантышев продолжал петь его песни.

Огромное влияние на культурную жизнь Москвы оказывал тогда великий Мочалов. Друг Варламова и Мочалова Аполлон Григорьев писал о последнем: «...мир, им созданный, создан им из веяний его эпохи и в свою очередь внес в массу общей жизни могущественное веяние, которое отдалось и в слове, и в звуке (Варламов), и в нравственном настройстве известного поколения».

Видимо, Варламов находился под обаянием таланта Мочалова, поскольку создавал преимущественно музыку к пьесам, в которых занят был актер. «Гамлет» в переводе Полевого ставился в бенефис Мочалова; в спектакле были заняты лучшие актеры: Михаил Щепкин, Мария Львова-Синецкая, Анна Орлова и другие.

Современники рассказывают, что Мочалов советовался с актерами, участвовавшими в спектакле, кого попросить написать музыку. Один из актеров сразу же предложил обратиться с этим к Александру Варламову. Мочалов очень обрадовался такому предложению, но услышал тут же возражение Щепкина: обидится Верстовский, что попросили не его. На это, рассказывают, Мочалов, вспыхнув, заявил, что Верстовского он просить не будет. Варламов с радостью взялся за сочинение музыки к «Гамлету». Вскоре им написаны были песни

Офелии, песня могильщиков, траурный марш и вступление к пьесе.

Как известно, больше всего удались композитору песни Офелии, сыгравшие большую роль в общем успехе спектакля на сцене Большого театра.

Игра Мочалова, песни, стихи, которые нередко сочинял он сам, были близки варламовскому искусству. Недаром Аполлон Григорьев писал: «...с Мочаловым сливается эпоха романтизма в мысли, романтизма в искусстве, романтизма в жизни...» Мочалов, поэты Аполлон Григорьев, Кольцов, Цыганов, в стихах которых звучали настроения разочарования, тоски или бурного неприятия застойной николаевской эпохи, были духовными братьями Варламова.

Александр Варламов был дружен с актрисой М. Д. Львовой-Синецкой, в доме которой постоянно собирались актеры Большого и Малого театров, драматурги, журналисты. В доме Львовой-Синецкой бывали: Ф. А. Кони, И. А. Гончаров, Д. Т. Ленский, В. С. Межевич, актеры, коллеги по сцене — П. С. Мочалов, В. И. Живокини, Н. Г. Цыганов, И. В. Самарин. Здесь исполнялись лирические песни под аккомпанемент гитары, читались лирические стихи.

Под влиянием литературно-театрального кружка Львовой-Синецкой Варламов сочинил несколько романсов на собственные стихи: «Одиночество», «Грусть», «Напоминание».

По рассказам современников, Александр Варламов сочинил музыку романса «Красный сарафан» на стихи Цыганова, вдохновленный образом Львовой-Синецкой. Несколько песен написал Варламов в Марьиной деревне, где жила на даче Львова-Синецкая.

В 1842 году был издан любопытный, единственный в своем роде сборник под названием «Литературный кабинет», авторами которого были актеры московского

театра, поместившие в сборнике свои стихи, очерки, воспоминания. Среди авторов «Литературного кабинета» находим знакомые имена Цыганова, Мочалова, Ленского, Соловьева и других.

Ищите в песнях не стихов,
Не сладких кудреватых слов
Поэтов — баловней искусства!
В душевной скорби, в простоте
Писал простого сердца чувства,—

эти стихи Николая Цыганова, адресованные Мочалову, отражают и варламовские настроения, склад его души, направление творчества, близкого по характеру мочаловскому и цыгановскому: стремление выразить прежде всего «простого сердца чувства».

Известно, что романс Варламова и Цыганова «Красный сарафан» очень любил Пушкин. Как свидетельствует А. О. Смирнова, Пушкин слушал этот романс вместе с Натальей Гончаровой, в то время его невестой. «...Я уже был влюблен,— вспоминал Пушкин,— и мне очень хотелось сказать ей: «Не говорите вашей матушке того, что говорит в этом романсе девушка своей матери, потому что если вы не выйдете за меня, я уйду в святогорские монахи, не буду писать стихов, и русские хрестоматии много потеряют от этого... Вы же, как Татьяна, выйдете замуж за генерала, и он будет гораздо ревнивее, чем я».

Остались свидетельства о том, что Варламов был среди гостей Пушкина накануне его свадьбы.

Среди знакомых Варламова были литераторы — великий Белинский и неповторимый Кольцов, драматург Н. В. Беклемишев; актеры, и в их числе прославленный Щепкин; знаменитые русские и зарубежные музыканты — А. Л. Гурилев, Ф. Лист, Д. Фильд, А. Дюбюк...

В октябре 1832 года в Большом театре шла премьера

пьесы А. А. Шаховского «Рославлев», в основу которой лег роман Михаила Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». В спектакле участвовали звезды артистического мира: Репина, Львова-Синецкая, Щепкин, Мочалов, Живокини, Лавров, Цыганов. Большим успехом спектакль во многом был обязан музыке песен, которую написали Алексей Верстовский и Александр Варламов. Две из них — «Катилось зерно по бархату...» и «Любил меня милый друг...» сочинил Верстовский, а третью — «Не шумите, ветры буйные...» написал Варламов.

Через несколько месяцев музыка Варламова снова прозвучала в премьере Большого театра — драме Шаховского «Двумужница». Песни исполнял Бантышев, и снова успех был велик.

Теперь ежегодно, а то и несколько раз в год появляются спектакли с варламовской музыкой. Так же, как и Александр Алябьев, Варламов был истинным театральным композитором. Недаром такими выразительными получились у него песни Фионы из «Рославлева», Безумной из «Майко», Офелии из «Гамлета». В спектаклях преобладали именно песни Варламова, хотя он сочинил и «Похоронный марш» в «Гамлете», и «Гопак» в «Ночи перед рождеством».

Варламов не писал опер, но песни его, созданные к театральным постановкам, оказали влияние на оперное творчество таких композиторов, как Серов («Вражья сила»), Даргомыжский («Русалка»), Чайковский («Чародейка»), считает видный советский музыковед В. А. Васина-Гроссман.

В этот же период Варламов сочиняет музыку к одноактным балетам «Забавы султана» и «Хитрый мальчик и людоед» (совместно с А. Гурьяновым).

В одном из дивертисментов, который ставился на сцене Большого театра 30 декабря 1832 года и назывался-

ся «Гулянье первого мая в Сокольниках», Бантышев пел две песни Варламова: русскую народную песню в обработке композитора «Ах ты, молодость...» и «Ох, болит да щемит...» на слова Цыганова.

Московская «Молва» сообщала, что новые песни Варламова, исполненные в дивертисментах, были чудесны. А вскоре москвичи приобрели первый сборник романсов Варламова — «Музыкальный альбом». Теперь песни композитора можно было услышать в любом доме, где хоть немного владели гитарой или играли на фортепиано. В сборник вошли песни, написанные на слова Николая Цыганова, романсы, дуэт и трио.

Варламов посвятил сборник Верстовскому. Не исключено, что Верстовский на правах более опытного, занимающего видное положение музыканта содействовал его изданию.

О широкой популярности варламовской музыки красноречиво говорили многочисленные переложения варламовских романсов и песен: мелодии композитора звучали и на гитаре, и на фортепиано, и на скрипке, и на виолончели.

Самую большую любовь снискал романс «Красный сарафан», который «сделался общею песнею» и пелся «всеми сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика».

В 1834 году Варламов получает повышение по службе — он становится «композитором музыки» при оркестре московского театра. В обязанности его теперь входило сочинять и перерабатывать музыку для антрактов, комедий, водевилей и дивертисментов. Кроме того, Александр Варламов должен был выступать и как дирижер оркестра и хора, что, надо сказать, очень любил.

В этом же году Варламов приступил к изданию «Эоловой арфы» — музыкального журнала, в котором кроме его произведений печатались сочинения Глинки,

Верстовского и других современных ему композиторов.

Московские годы были для Варламова годами расцвета. К этому времени относится создание им таких прекрасных сочинений, как «Белеет парус одинокий...», «Горные вершины», «На заре ты ее не буди...», «Ожидание» («Зачем сидишь ты до полночи...»), «Скажи, зачем явилась ты...», баллады «Что отуманилась, зоренька ясная...» и др.

Варламов создал песни и романсы на слова А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. Ф. Вельтмана, А. А. Дельвига, Ф. Н. Глинки, А. А. Григорьева, В. А. Жуковского, И. И. Козлова, А. В. Кольцова, А. А. Марлинского, А. Ф. Мерзлякова, М. Л. Михайлова, И. П. Мятлева, А. Н. Плещеева, А. И. Полежаева, Е. П. Ростопчиной, А. В. Тимофеева, А. А. Фета, Н. Г. Цыганова... В этот список можно включить чуть ли не всех поэтов его времени.

Автор одной из рецензий писал: «Факт, что большая часть мелодий Варламова перешла в уста всех и каждого,— слишком неоспоримое доказательство огромного таланта».

«Мелодист напевно-эмоционального, задушевного строя»,— писал о Варламове Б. В. Асафьев. И далее, о значении творчества Варламова, Гурилева и других композиторов, создававших романсы: «В простодушных, написанных на лету песнях и романсах высказывали и изливали свои чувства... вновь выступающие общественные слои: от закреплявшей свои позиции столичной и провинциальной интеллигенции и высшего купечества до разночинцев и мелкого мещанства».

Будучи превосходным исполнителем собственных и русских народных песен, Варламов довольно часто выступал как певец на сцене Большого театра, восхищая слушателей правдивостью, простотой и задушевностью

исполнения. Его пению свойственны были выразительность и особая музыкальность.

Один из рецензентов высказывался о пении Александра Варламова: «...чтоб передать свою песнь на бумаге так, как она была пропета, стоило бы великих трудов и едва ли достало всех условных музыкальных знаков».

Не случайно именно Варламову принадлежит первое в России методическое пособие по вокалу — «Полная школа пения» (1840).

Популярность Варламова в Москве росла и это стало весьма настораживать А. Н. Верстовского, не желающего никому уступать пальму первенства, тем более человеку, чье творчество не отвечало художественным принципам самого Верстовского. Прежде, когда Варламов только начинал свою музыкальную и театральную деятельность, Верстовский охотно опекал его, с удовольствием работал с ним. Теперь же отношения между Верстовским и Варламовым постепенно начали охлаждаться, что не замедлило сказаться на положении последнего в московском театре. Реже стали исполняться со сцены сочинения Варламова. Возможно, это повлияло и на его педагогическую деятельность, которая пошла на убыль. В 1842 году он был вынужден поступить на должность учителя пения в Воспитательный дом.

Как это часто бывает в жизни, тучи неприятностей сгущались над головой еще недавно удачливого и преуспевающего музыканта. Осложнились его отношения не только с Верстовским, но и в собственной семье. Раздоры семейные в конечном счете привели к разводу с женой, но дети остались с отцом.

Скоро стало невозможным и само пребывание Варламова в Большом театре. В декабре 1843 года Александр Егорович уходит из театра. Через год он решает

переехать в Петербург, надеясь там как-то упрочить свое положение, устроиться на службу и получить жалованье, достаточное, чтобы обеспечить семью.

...И снова холодный столичный Петербург после уютной Москвы, в которой так привычно жилось и легко творилось Александру Варламову.

Правда, теперь он уже не только учитель пения, дирижер хора, капельмейстер, но и довольно известный композитор, автор многих, весьма распространенных песен и романсов. И все-таки в Петербурге он чувствует себя скованнее, не ощущает той родной, близкой атмосферы, что так помогала в Москве.

В Петербурге все надо было строить заново. Примет ли его петербургская публика, избалованная итальянской музыкой? В Москве, до отъезда, он, не задумываясь, с легкостью отвечал, что сочинять музыку можно где угодно и тем более в Петербурге, в котором он бывал и долгое время жил. Но теперь, когда он приехал сюда, все оказалось сложнее.

Он ощущает равнодушие петербургской театральной дирекции, и на первых порах ему приходится зарабатывать на скромное существование с семьей частными уроками, выступлениями в концертах, изданием романсов.

Но и в Петербурге талантливого музыканта ожидали удачи: например, знакомство с Александром Сергеевичем Даргомыжским, вскоре выросшее в дружбу. У этих двух композиторов было много общего: склонность к вокальному жанру, знание городской песенной традиции, любовь к фольклору, цыганскому пению. Многие ранние произведения Даргомыжского дают основание предполагать, что они написаны не без влияния варламовского творчества, в частности его городского бытового романса. Очень скоро композиторы стали встречаться на домашних вечерах, где Варламов имел воз-

можность показать себя во всей широте своего прекрасного камерного дарования.

Постепенно Александр Егорович Варламов занимает, как и в Москве, заметное место в художественной жизни столицы, общается с выдающимися петербургскими певцами: О. А. Петровым, П. А. Бартеневой, А. Я. Билибиной, встречается с художниками П. П. Соколовым и К. П. Брюлловым.

У Бартеневой была огромная и заслуженная слава: она владела обширным, разнообразным репертуаром, тонко интерпретировала исполняемые ею произведения. Пленительным назвал пение Бартеневой поэт И. И. Козлов в посвященном ей стихотворении. В одном из домашних альбомов Бартеневой вместе с романсами Глинки помещен и ранний варламовский романс «Ох, болит да щемит...».

Это дает возможность предположить, как считает исследователь творчества Варламова Н. А. Листова, что знакомство композитора и певицы произошло еще в Москве, где в 1830 году состоялся дебют Бартеневой, исполнившей алябьевского «Соловья». Теперь же Варламов посвящает ей свои произведения «Сяду ль я на лавочку...» и «Вдоль по улице...». О том, что Бартеневу и Варламова связывала преданная дружба, свидетельствуют письма композитора к ней в моменты отчаянной, безысходной тоски, тяжелых периодов нужды в его жизни.

Интересно, что в Петербурге, в отличие от концертов московского периода, где иногда звучали и сочинения иностранных авторов, Варламов выступал с произведениями лишь отечественного искусства. В концертах Александра Варламова звучали и романсы Глинки, и народные песни. Скорее всего, Варламов делал это из чувства протеста перед поклонением

итальянской и французской музыке, свойственным высшим слоям петербургского общества.

Петербургская публика обычно называла варламовские концерты, устраиваемые в зале Петербургского университета, «русскими народными концертами».

Варламовские романсы нравились не только соотечественникам, но и зарубежным певцам, например Полине Виардо. «Г-жа Виардо-Гарция в восхищении от русских романсов и песней композитора Варламова, сама поет их в совершенстве, и весьма жаль, что поет их не для публики...»; «Мы были свидетелями, как она обрадовалась, встретив случайно в одном доме г. Варламова: она тотчас села за фортепиано и пропела его «Сарафан»...» — писали о Виардо петербургские газеты.

И в свою очередь Александр Варламов не мог равнодушно отнестись к искусству великой певицы. Восхищенный исполнением Виардо «Соловья» Алябьева, он посвящает ей свой романс «Ты не пой, душа-девица...».

Нередко бывает Александр Варламов на вечерах в доме писателя графа В. А. Соллогуба.

Варламов — частый посетитель панаевских «вторников», где он встречает и литераторов и артистов. Вот что писала Авдотья Яковлевна Панаева-Головачева о знакомстве с Варламовым и его второй женой в Петербурге в своих воспоминаниях:

«У моей приятельницы я познакомилась также с Варламовым, композитором романсов... У Варламова были уроки в богатых домах... Я редко встречала супругов, которые так были бы сходны по характеру: оба добрые, готовые всегда помочь нуждающимся, когда у них были деньги. Они не думали о завтрашнем дне, а наслаждались жизнью при всяком удобном случае. Если Варламов получал деньги за уроки или за

продажу своего нового романса, то задавал пир горой, а вскоре затем приходил к жене Межевича мрачный, потому что его жена и дети сидят без обеда, лавочники не отпускали более в кредит провизии, требуя уплаты долга.

— Ехали бы домой, сочинили бы романс, продали бы его, вот и будут у вас деньги,— советовала Варламову моя приятельница.

Варламов ударял себя по лбу и просил ее выбрать коротенькие стихи какого-нибудь поэта. С книгой он отправлялся в зало, садился за фортепиано и сочинял музыку. Домой он боялся идти, опасаясь атаки лавочников. Через некоторое время Варламов являлся в комнату, где мы сидели, и пел новый свой романс, уже положенный на ноты. Варламову было тогда лет под 50, голоса у него уже не было никакого, а в молодости, говорили, у него был очень приятный тенор. Варламов торопливо прощался, спеша в музыкальный магазин запродать свой романс. Через три часа муж и жена Варламовы приезжали уже в коляске с корзиной вина и приглашали Межевичей на вечер».

Как вспоминает современник, у В. С. Межевича, редактора журнала «Репертуар и Пантеон», собирался по вечерам небольшой круг сотрудников, долго и горячо ораторствовал Аполлон Григорьев, пел Варламов надтреснутым, но полным выражения голосом свои задушевные романсы. Иногда, как вспоминал А. А. Фет, Аполлон Григорьев певал «по целым вечерам, аккомпанируя себе на гитаре».

Свое отношение к Варламову Григорьев выразил в посвященном ему стихотворении:

Да, это так: я слышал в них,
В твоих напевах безотрадных,
Тоску надежд безумно жадных
И память радостей былых.

Выступления в концертах, сольные концерты, уроки по вокалу, по композиции и дирижированию, которые давал Варламов, не приносили достаточных средств для благополучной жизни его семьи. Необходимо было устраиваться на службу. Письма к Бартеневой говорят о тщетных попытках композитора поступить в певческую капеллу: «Не имея духу явиться самому к Вам, я решился написать и объявить Вам мою крайность, тем более, что прошедший раз Вы были так добры, что сами мне предложили быть полезной... Бедное мое семейство в отчаянии...»

Непрекращающаяся борьба Александра Варламова с нуждой не мешает ему, однако, создавать в это время новые произведения. Он пишет романсы на слова Пушкина («Мери»), Михайлова («Вижу, ты прекрасна...»), Фета («Давно ль под волшебные звуки...») и др. Творчество Варламова, например элегический романс «Мне жаль тебя...», с его напряженной эмоциональностью и сумрачной, страстной тоской,— предтеча вершин вокальной лирики Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова.

Нельзя забывать, что расцвет творчества Варламова падает на годы реакции. Отсюда, очевидно, в его произведениях так много характерных нот тоски, боли и разочарования. Но наряду с этим в них ощутимы и мятежный протест, желание свободы (романс «Белеет парус одинокий...» на стихи Лермонтова, песня «В поле ветер веет...»).

Много сил отдал Варламов созданию сборника народных песен «Русский певец» (1846), который, однако, расходился очень медленно.

Ни горькая нужда, ни болезни не прекращали концертной деятельности Варламова в Петербурге до конца его дней. Большей частью эти концерты носили камерный характер, в них принимали участие лучшие

петербургские певцы. Иногда им аккомпанировал сам Варламов. На одном из концертов произведения его звучали в сопровождении хора.

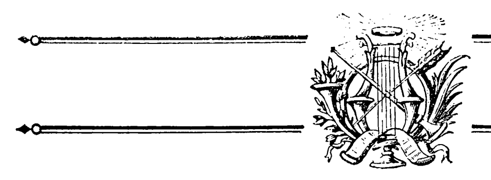
Умер Александр Егорович скоропостижно в доме одного из своих знакомых, доктора П. А. Нарановича, который устроил у себя карточный вечер. Причина смерти точно не известна. По одним сведениям, дошедшим до нас, композитор умер от туберкулеза горла, по другим — от аневризма.

Похоронили Варламова на петербургском Смоленском кладбище.

Тяжело воспринял смерть друга Даргомыжский. Немало сил и энергии положил он, чтобы материально помочь семье композитора: организовал сбор денег по подписке, способствовал тому, чтобы средства от нескольких любительских спектаклей и концертов поступили в пользу семьи Варламова; кроме того, Даргомыжский выступил одним из авторов «Музыкального сборника в память А. Е. Варламова».

...Он творил во времена, весьма богатые талантами, был современником Пушкина, Глинки, Лермонтова, Даргомыжского. И все-таки не затерялся, как многие, дожил до нас, сделав поклонниками своего самобытного искусства.

Много лет прошло с тех пор, а гитара, варламовская гитара звучит и ныне...



Поэт и актер

Судьба наделила его талантами разнообразными: актер московского театра, поэт-песенник, исполняющий песни и аккомпанирующий себе на гитаре, собиратель народного фольклора. И поэтому странно, что имя Цыганова, автора стихов популярнейшего русского романса «Красный сарафан», столь мало известно.

«Незаслуженно забытый талантливый поэт-самоучка» — так обычно упоминают о нем, рассказывая о его современниках — поэте Кольцове, великом актере-романтике Мочалове.

Николай Григорьевич Цыганов прожил всего тридцать четыре года, оставив нам в наследие свыше сорока песен. Но впервые собраны и изданы эти песни были лишь после его смерти, в 1834 году, да и то с благотворительной целью — помочь матери поэта, оставшейся без средств.

Сын крепостного, получившего вольную и ставшего приказчиком у богатого волжского хлебопромышленника, Цыганов в 1816 году, девятнадцати лет от роду, поступает актером в саратовскую труппу. Разъезжая с актерской труппой по Руси, начинает он прислушиваться к народным интонациям, записывать фольклор. Ф. Кони вспоминал, что Цыганов «исходил почти всю

Россию, чтобы послушать родные звуки у русского человека в скорбный и веселый час».

В 1828 году Михаил Загоскин, служивший в то время в театральной инспекции, познакомившись с актерским мастерством Цыганова, способствовал переводу его в московский театр. Здесь Цыганов исполнял драматические и оперные партии, например роль Волхва в опере Алексея Верстовского «Вадим».

Войдя в кружок любителей русской песни, состоявший из людей, причастных к Малому театру,— драматурга Шаховского, театрального критика Кони, актера Мочалова и других,— Цыганов под их влиянием начинает сочинять «русские песни» — стихи, которые сам же поет, аккомпанируя себе на гитаре, на уже существующие песенные мелодии, а порой сочиняет и музыку к своим стихам. То, что Цыганов необыкновенно глубоко знал и чувствовал народную песню, его талант сочинителя сделали его выдающимся мастером этого жанра.

Песни Цыганова особенно интересны народным строем поэтической речи, фольклорным богатством образов и художественных приемов, тем, что они отражают вкусы, желания, горести, радости и стремления современного ему простого люда. Поэтому-то песни Цыганова так быстро были приняты и подхвачены современниками, вошли в быт, оторвавшись от имени своего создателя и приобретя всеобщую известность уже как «народные».

Несомненно, песни Цыганова в какой-то мере повлияли на поэтические творения другого крупнейшего создателя «русских песен» — А. В. Кольцова, родившегося на двенадцать лет позднее. Во всяком случае, в песнях этих двух поэтов нетрудно обнаружить общее, родственное, хотя, конечно, нельзя не признать, что стихи Кольцова шире по содержанию.

Герой песен Кольцова — противник покорности и унижения. Он стоек в беде и несчастье, ему, по мнению Белинского, несвойственно растворяться в грусти, так как эта грусть — грусть «души крепкой, мощной, несокрушимой»:

И чтоб с горем, в пиру,
Быть с веселым лицом;
На погибель идти —
Песни петь соловьем!

Подобные мотивы, несмотря на преобладающую мрачность тона, можно встретить и в песнях Цыганова:

Не вздыхать, не тосковать,
Полюбивши — полюбиться,
С милым век свой свековать!

Элегические, обычно грустные цыгановские песни иногда заканчиваются надеждой на счастливый исход: на встречу с любимой, освобождение от постылого мужа или жестокой свекрови.

Есть ведь дни, в кои солнышко
С ясным месяцем видятся...
Так настанет и нам денек —
И мы с ней повидаемся:
Наглядимся, насмотримся,
Насмеемся... наплачемся...
Крепко, крепко обнимемся,
Досыта нацелуемся!

Много песен посвящают и Цыганов и Кольцов тяжелой женской доле в домостроевской патриархальной семье, они стремятся глубже понять и раскрыть мир души простой русской крестьянки.

Несчастная неразделенная любовь девушки, горе женщины, выданной замуж за нелюбимого, оплакивание девичьей воли, житейские радости и невзгоды — эти мотивы встречаются в песнях и Кольцова и Цыганова.

В знаменитом «Красном сарафане» поется:

То ли житье девичье,
  Чтоб его менять,
Торопиться замужем
  Охать да вздыхать?
Золотая волюшка
  Мне милей всего!
Не хочу я с волюшкой
  В свете ничего!

Страх потерять свободу, грусть по «волюшке» варьируются в цыгановских песнях. Видно, не притупляется в сознании поэта память о крепостном своем происхождении, если большинство его стихов прямо-таки пронизано тоской по воле. Но конечно, Кольцов, посвятивший многие свои стихи и песни тяжелой жизни бедняка, острее и социальнее камерного Цыганова.

Многие цыгановские песни, локальные по своей тематике, в поэтическом, музыкальном звучании не уступают кольцовским.

«Все его песни запечатлены каким-то унылым характером, они все начинаются прекрасными сравнениями и в поэтическом отношении весьма удачно сработаны»,— писал современник Цыганова, рецензент «Северной пчелы» Михаил Турунов.

Вот пример таких строк:

Жавороночек к морю теплому
    Отлетает!..
Вьюга зимняя, все метелица
    Заметает!..
Видно, к молодцу счастью прошлому
    Не вернуться...

Художественные приемы Цыганова, используемые им в песнях, очень разнообразны. Например, весьма характерные для устной народной лирики прямая речь и диалоги очень часто встречаются в песнях Цыганова:

«Что ты, соловеюшко,
Корму не клюешь?
Вешаешь головушку,
Песен не поешь?»

«...На зеленой веточке
весело я жил...
В золотой же клеточке
Буду век уныл!..»

Цыганов, как и Кольцов, часто прибегает в песнях к характерным для русской народной поэзии постоянным эпитетам: «буйны ветры», «красна девица», «удалой молодец», «сине море».

При жизни Цыганова его стихотворения увидели свет лишь дважды. Впервые они были напечатаны в «Московском вестнике» в 1828 году. Потом некоторые из песен вошли в альманах «Комета» на 1830 год, появились в «Молве» в 1832 и 1833 годах, в «Музыкальном альбоме на 1833 год» А. Варламова.

Любопытное сообщение о подготовке песен Николая Цыганова к изданию было помещено 14 января 1833 года в «Молве»: «...песни сии и отдельно от музыки имеют свое достоинство, но вместе с прекрасными голосами г. Варламова составляют весьма приятный подарок на Новый год и для литературы и для любителей музыки. Мы слышали, что песни г. Цыганова будут собраны и изданы, вместе с нотами некоторых, положенных на музыку г. Варламовым. Такое предприятие делает честь доброму сердцу издателя.

Воспоминание о человеке с дарованиями, так рано кончившем жизнь свою, есть достойная ему дань».

Восемь стихотворений Цыганова было положено на музыку Александром Варламовым. Эти песни и романсы создали неувядаемую славу и композитору, и поэту: «Красный сарафан», «Ох, болит да щемит...», «Что это за сердце...», «Молодая молодка в деревне жила...»,

«Ах, прошли, прошли...», «Смолкни, пташка-канарейка...», «Ах ты, время, времечко...», «Что ты рано, травушка...».

В сборнике «Литературный кабинет», изданном в 1842 году, куда вошли произведения артистов императорских московских театров, находим стихотворение Николая Цыганова, посвященное Павлу Мочалову. К искренним, но довольно слабым стихам приведена сноска от редакции: «Стихотворения покойного Цыганова мы получили от почтенного и уважаемого всеми артиста П. С. Мочалова, которому они и посвящены. Со временем мы постараемся сообщить биографию покойного поэта-актера, так рано похищенного у нас смертью».

Но полной биографии Цыганова так и не было нигде напечатано, сведения о нем по крохам разбросаны в воспоминаниях современников.

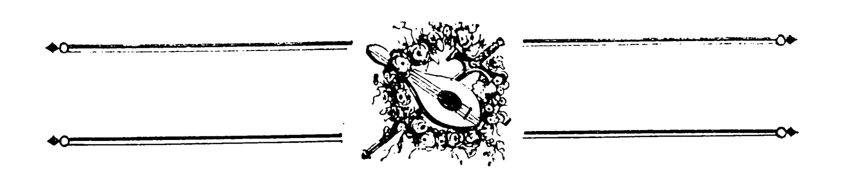
После смерти Цыганова в 1831 году друзья, среди которых был и Павел Мочалов, собрали его песни. К настоящему времени известно сорок девять стихотворений Цыганова.

Сборники произведений Цыганова были выпущены в 1834 году (сборник «Русские песни Н. Цыганова», изданный по инициативе Щепкина, в который вошло тридцать девять стихотворений), в 1857-м (собрание сочинений) и в 1880 году (Мерзляков А. Ф., Цыганов Н. Г. Русские песни).

За годы Советской власти стихи Цыганова издавались неоднократно. В 1936 году был издан сборник «Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX века)», а в 1960-м — «Русские поэты XIX века»; в них, а также в оба издания «Песен и романсов русских поэтов» (серия «Библиотека поэта», 2-е изд., 1963) вошли стихотворения Цыганова.

«Он был хороший актер Московского театра и страстный любитель русской старины. Он прислушивался к народным поверьям, собирал забытые преданья, некоторые из них переносил в стихи»,— писал один из современников Цыганова.

«Уйдя в народ» еще при жизни автора, песни Николая Цыганова продолжают жить. «Что ты, соловеюшка...», «Я посею, молоденька...», «Течет речка по песочку...» — эти цыгановские песни слышат собиратели фольклора и в наши дни...



«Арфа страданья... арфа терпенья»

И сегодня одна из самых любимых, широко распространенных у нас песен — «Вечерний звон» поэта Ивана Козлова (1779—1840).

Уже не зреть мне светлых дней
Весны обманчивой моей!

В расцвете лет, когда ему не было еще и сорока, Иван Иванович Козлов начал терять зрение. Двустишие из «Вечернего звона» — переведенного им стихотворения Томаса Мура — обернулось для поэта суровой былью: вскоре Козлов и вовсе ослеп, да к тому же паралич ног приковал его к постели. Вдруг обрушившееся несчастье порой закрывает для человека всякие горизонты, а порой извлекает откуда-то из небытия неведомые ему самому силы: трагический поворот судьбы сделал Козлова поэтом. Блестящий офицер, красавец, по которому, наверное, вздыхала не одна московская барышня, лихой танцор, завсегдатай литературных салонов, Петровского театра, покорявший всех обаянием ума, знаниями, Иван Козлов оказался великим жизнелюбом.

С 1798 года Козлов служил в канцелярии московского генерал-губернатора, с 1807-го — в канцелярии

московского главнокомандующего И. В. Тутолмина; в 1812 году участвовал в организации обороны Москвы. Тридцати лет он женился, у него родились дети, сын и дочь. Успешно шла служба. Казалось бы, чего еще желать, жизнь складывалась как нельзя лучше. Но потом все изменилось...

Еще до женитьбы Козлов писал стихи по-французски, и К. Н. Батюшков сожалел, что он не пишет по-русски. В Петербурге, куда Козлов переселился в 1813 году, он, познакомившись с И. А. Крыловым, А. А. Дельвигом, Е. А. Баратынским, и сам потянулся к литературному творчеству. Первыми его стихотворениями стали «К Светлане», «К другу В. А. Жуковскому», «Пленный грек в темнице», написанные в 1821—1822 годах. Это и было началом его литературной деятельности.

«Отчужденный утратами физическими от земной жизни, ожил он с лихвою в другом мире»,— сказал о нем Вяземский.

«Несчастье сделало его поэтом,— писал о Козлове Жуковский,— и годы страданий были самыми деятельными годами ума его. Знавший прежде совершенно французский и итальянский язык, он уже на одре болезни, лишенный зрения, выучился по-английски и по-немецки... он знал наизусть всего Байрона, все поэмы Вальтер Скотта, лучшие места из Шекспира, так же как прежде всего Расина, Тасса и главные места из Данте».

Байрон — один из любимых поэтов Козлова. Он не только переводит его, но и посвящает ему не одно стихотворение:

Но юноша гордый, прелестный,—
Высокого сана светлее душой,
Казну его знают вдова с сиротой,
И глас его арфы — чудесный.

На многих современников Козлова оказала влияние вольнолюбивая, гордая поэзия Байрона, в том числе и на Пушкина, и на Лермонтова. И то, что страдалец Иван Козлов находил упоение в само́м романтическом образе Байрона,— показательно. Мятежный, свободный дух Байрона наполнял его израненную душу живительными соками, в ней прибывали силы.

Слепой поэт стал постоянной заботой друзей, чуть ли не главной темой их разговоров, переписки. Жуковский, Веневитинов, А. Тургенев, В. Одоевский, Гнедич, Плетнев, Крылов, Грибоедов, Баратынский, Дельвиг — вот круг литераторов, постоянно бывавших в доме у Козлова в Петербурге.

Как бережно высказывался Дмитрий Веневитинов о переводе Козловым «Абидосской невесты» Байрона, боясь неосторожным словом ранить автора. Ясно, что перевод он считал далеко не совершенным. Вот как писал Веневитинов: «В переводе И. И. Козлова есть места прекрасные, стихи пресчастливые. Но везде ли сохранен характер подлинника? Козлов доказал нам, что он постигает красоты поэта английского, и мы уверены, что он чувствует зрелее нас, сколько перевод его отстает от произведения Байрона. Мы же, русские, должны быть благодарны за всякий опыт, доказывающий чувство изящного, рвение к литературе отечественной и трудолюбие».

Переписка П. А. Вяземского и А. И. Тургенева буквально пестрит упоминаниями об Иване Козлове, о новых его переводах, поэмах, стихах, о его духовном и материальном состоянии.

Когда же, скоро ль, друг далекой,
В родимый край примчишься ты? —

обращался в стихах к Тургеневу Козлов.

Кстати, Александр Иванович Тургенев — любопытнейшая фигура своего времени. Уехав в 1825 году за

границу, он стал ревностным исследователем памятников русской истории, работая в чужеземных архивах. Человек большой культуры, он очень много делал для друзей, близких и далеких, нуждавшихся в поддержке.

28 мая 1825 года Тургенев сообщает Вяземскому: «Стихи Козлова украсили бы европейский журнал». В апреле 1830 года Тургенев пишет Вяземскому из Парижа: «Посылаю и несколько прелестных куплетов. Прочти их Козлову, если ты читаешь по-немецки, и обними его и весь круг его милых ближних...»

В письме от 17 июля 1827 года Тургенев сообщает о близкой приятельнице Козлова Голицыной: «Кончил вечер у княгини Голицыной, она пела, и я вспоминал нашего Козлова, коего она была в первое время слепоты его утешительницей».

«К княгине М. А. Голицыной» — так называется одно из стихотворений Козлова:

Но, с увядшею душою,
Между радостных друзей
Как предстану пред тобою
С лирой томною моей?

А вот как характеризовал Козлов в своем дневнике самого Тургенева: «Приехал милый Александр Тургенев, этот старый истинный друг, всегда верный, преданная душа, ум пленительный, полный литературных интересов...»

И незрячее видение поэта оказалось видением тончайшего романтического художника, воссоздавшего по памяти образы, краски, оттенки:

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой;
Тихо Брента протекала,
Серебримая луной...

«Мы пели этот романс Козлова на голос... баркаролы Венецианской»,— вспоминает Анна Петровна Керн о

встречах с Пушкиным в Тригорском. И сам Пушкин пишет П. А. Плетневу: «Скажи от меня Козлову, что недавно посетила наш край одна прелесть, которая небесно поет его Венецианскую ночь на голос гондольерского речитатива — я обещал известить о том милого, вдохновенного слепца. Жаль, что он не увидит ее — но пусть вообразит себе красоту и задушевность — по крайней мере дай бог ему ее слышать!»

Музыкальные стихи Козлова вдохновили Михаила Ивановича Глинку на создание прекрасной фантазии «Венецианская ночь».

Поэма «Чернец» (1824) особенно прославила Козлова, сделала его имя широко известным. Несмотря на то что судьба Чернеца ничем не схожа с печальной участью самого поэта, читатель ощущал общность страданий героя и автора:

О, сколько раз я плакал над струнами,
Когда я пел страданье Чернеца.

То же можно сказать и о других произведениях Козлова. В каждом своем стихотворении он выражал субъективное состояние души, находившее тем не менее отклик у многочисленных его читателей и почитателей. «Ты арфа страданья, ты арфа терпенья» — так обратилась к Ивану Козлову Зинаида Волконская. И ей он посвятил не одно стихотворение:

О, помню я, каким огнем
Сияли очи голубые,
Как на челе ее младом
Вилися кудри золотые!

Судя по этим стихам, поэтическая арфа Козлова извлекала не только звуки терпенья и страданья, но и лирическую, грустную музыку былого, воспоминание о котором светло и сладостно:

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он...

В сгустившейся вечерней мгле Козлов воспевал утро и полдень своей жизни, и его память, воображение художника окрашивали прошлое ярким многоцветьем.

Тебе он создал новый мир;
Ты в нем и видишь, и летаешь,
И вновь живешь, и обнимаешь
Разбитой юности кумир,—

писал Пушкин о творческом даре Козлова в посвященном ему стихотворении.

В дни реакции сильно поредел круг друзей Ивана Козлова. До 1825 года дом Козлова посещали Рылеев, Кюхельбекер, Николай и Сергей Тургеневы. И вот не для них звучит ласковая Фантазия Глинки, погасли огни, освещающие прекрасные лица. Только колокольный звон слышен слепому поэту.

Его вольный и одновременно точный перевод стихотворения Мура, могучая песня, родившаяся из этих строк, стали явлением русской духовной жизни. Недаром «Вечерний звон» был любим многими поколениями русских революционеров. Его пели на сходках, в тюрьмах, в ссылках:

Лежать и мне в земле сырой!
Напев унывный надо мной
В долине ветер разнесет;
Другой певец по ней пройдет,
И уж не я, а будет он
В раздумье петь вечерний звон!

Поем эти дивные стихи и мы, поем как народную песню и вряд ли при этом вспоминаем об их создателе — поэте Иване Козлове.

Так случается иногда с неподвластными времени творениями: они словно бы теряют конкретное авторство, принадлежат сразу всем.



«Гениальнейший дилетант»

Наверно, будь он только композитором или, предположим, только скрипачом, пианистом, певцом, вряд ли тогда принес бы Виельгорский ту огромную просветительскую пользу и в той степени способствовал бы культурному прогрессу отчизны. Как свидетельствуют многочисленные высказывания его современников, деятельность Виельгорского была выдающейся.

«Нет такой отрасли специального знания, которая бы не обогатилась через графа Виельгорского новым взглядом или новым применением идей, уже бывших в обращении... Оригинальности гениальной свободы в выражениях графа Виельгорского передать невозможно. Он говорил пудовыми словами»,— писал в «Театральном и музыкальном вестнике» в 1856 году один из его современников.

Михаила Юрьевича Виельгорского знала вся просвещенная Москва и весь просвещенный Петербург. Человек большой, энциклопедической культуры, весьма осведомленный во многих отраслях знания, знаток современных и древних языков, он, кажется, не имел себе равных в искусстве как точный ценитель и вдохновитель.

Вкус Виельгорского слыл одним из самых тонких и

изощренных, оценки — меткими и точными, анализ — будь то литературного произведения или музыкального — всегда был глубок и профессионален. И при этом — всегдашняя благожелательность, великодушие, добрая снисходительность в общении с окружающими.

Дом его в Москве в середине 20-х годов был настоящим культурным центром, где можно было встретить и деятелей искусства и литературы, и людей науки.

М. Ю. Виельгорский родился в 1788 году в Петербурге, умер в 1856 году в Москве. Отец его, польский посланник при дворе Екатерины II, перешедший на русскую службу, также был музыкантом и одним из учредителей Санкт-Петербургского филармонического общества.

Михаил Виельгорский получил блестящее музыкальное образование под руководством В. Мартин-и-Солера в Петербурге, Тауберта в Риге, у Л. Керубини в Париже и вновь в Петербурге у И. Миллера. Он с шестнадцати лет играл в струнном квартете вместе с отцом и братьями. Эти частые музицирования отроческих лет Виельгорского, исполнение произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена позднее перешли в собрания высокопрофессиональных музыкантов в доме братьев Виельгорских (Матвей Юрьевич Виельгорский был прекрасный виолончелист).

Начавший рано сочинять музыку — несколько песен с оркестром написаны им уже в тринадцатилетнем возрасте,— Михаил Виельгорский виртуозно играл на фортепиано, скрипке, имел прекрасный голос, отлично читал партитуры. И наряду с этим как он страстно увлекался, прямо заболевал другими талантами, распознавать и чувствовать которые умела с малолетства его богато одаренная натура.

Во время первой своей встречи с Бетховеном в Вене, когда еще совсем юный Миша Виельгорский оказался

в числе восьми слушателей на репетиции «Пасторальной симфонии», он так неистово аплодировал, что был вознагражден персональным поклоном великого композитора. С того момента Виельгорский становится восторженным поклонником, блестящим исполнителем, одним из первых в России пропагандистов сочинений Людвига ван Бетховена. В 1838 году в доме Виельгорских в Петербурге впервые в России прозвучала и потом исполнялась много раз Девятая симфония Бетховена.

В своем курском имении Фатеевка (другое название — Луизино), куда Виельгорский был вынужден уехать в 1822 году из Петербурга, он развертывает широкую музыкальную деятельность. За четыре месяца в Луизине состоялось тридцать три концерта, в которых принимали участие соседи-помещики, вольнонаемные и крепостные оркестранты. Семь симфоний и оратория Бетховена звучали на этих концертах в числе других произведений. Михаил Виельгорский был не только организатором этих концертов, но выступал в них и как дирижер, пианист и певец, исполняя романсы и оперные арии западных классиков.

Интересно, что в Луизине звучали музыкальные новинки, не всегда доходившие и до Петербурга. Здесь же, в деревне, самим Виельгорским были созданы увертюра, Первая и Вторая симфонии — одни из первых в России, большое хоровое произведение «Верность до гроба» на слова Жуковского.

Всего же Виельгорский написал одну оперу — «Цыгане», две симфонии, две увертюры, вариации для виолончели с оркестром, струнный квартет, пьесы для фортепиано, музыку к водевилям, вокальные ансамбли, произведения для хора и хора с оркестром.

Романс Виельгорского «Бывало» на стихи И. П. Мятлева можно услышать в концертах и в наши дни. Ро-

мансы «Любила я...» и «Бывало» были переработаны для фортепиано Листом.

В 1823 году Михаил Юрьевич переезжает в Москву. О музыкальных собраниях в московском доме братьев Виельгорских писал В. Ф. Одоевский в статье «Взгляд на Москву» (1824), в разделе «Публичные концерты»: «...едва ли можно встретить в России что-либо подобное сим концертам, где бы соединялись и выбор сочинений, и достоинство музыкантов, и точность исполнения — три условия, без которых музыка теряет всю свою цену; где бы, как в сих концертах, господствовало не пристрастие к какому-либо именно роду музыки, не пременяющиеся толки знатоков-самозванцев или невежд-любителей, как то часто случается, но вкус, напитанный глубоким изучением искусства и оживленный пламенною, бескорыстною к нему страстию. Сюда стекаются все лучшие артисты, приезжающие в Москву, прежде нежели являются на суд публики; здесь разыгрываются лучшие древние и новейшие музыкальные произведения, которые без того совершенно не были бы известны не только здешним любителям музыки, но даже и артистам».

Кроме того, Виельгорский, будучи старшиной Благородного собрания, организует блистательные, по отзыву «Московского телеграфа», концерты, участвует в них как исполнитель, например в том, который состоялся в зале Благородного собрания в декабре 1824 года и в котором наряду с братьями Виельгорскими приняли участие З. А. Волконская, П. А. Бартенева, композиторы А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский. Сборы от концерта предназначались пострадавшим от наводнения в Петербурге. Также по инициативе Виельгорского состоялся благотворительный концерт, средства от которого пошли на выкуп из крепостного состояния талантливого скрипача И. И. Семенова.

И первое исполнение Первой симфонии Виельгорского состоялось в Москве в начале 1825 года. В Москве же продолжается знакомство Виельгорского с Алябьевым (они вместе учились в Петербурге у И. Г. Миллера), вскоре перешедшее в дружбу. Влияние Виельгорского, наставления этого серьезного и уже опытного композитора были очень важны для Алябьева в пору, когда музыка еще не стала для него главным в жизни.

Вместе с Алябьевым, Верстовским и Шольцем Виельгорский в 1824 году пишет музыку к водевилю «Проситель» (текст Писарева), а в 1825 году, совместно с Верстовским и И. И. Геништой,— к водевилю «Опыт артистов».

И Виельгорский, и его друзья — московские музыканты — частые гости в доме Грибоедова на Новинской площади (ныне ул. Чайковского, 17). Одно из московских преданий приписывает Виельгорскому честь «открытия» комедии «Горе от ума»:

«Однажды задержавшийся в зале граф Виельгорский в рассеянности взял разбросанные на фортепиано листки рукописи. Он разбирал их с трудом. Но среди них попадались и четко переписанные сцены. Виельгорский машинально опустился в кресло и, уже не отрываясь, читал подряд страницу за страницей. В залу вошла Мария Сергеевна. Гость посмотрел на нее отсутствующим взглядом. Затем вскочил с места.

— Простите...— смущенно заговорил он.— Что это за листы у вас?

— Это упражнения Александра.

— Позвольте, Мария Сергеевна... Разрешите мне продолжить чтение?

— Брат отправился проводить Вяземского. Возьмите с собою листы и доставьте их завтра.

Прошла еще одна ночь в жизни Грибоедова — надворного советника, чиновника по дипломатической

части при генерале Ермолове, литератора, известного узкому кругу любителей театра. Последняя ночь безвестности. Утром в дом Грибоедовых ворвался граф Виельгорский. Он кинулся на еще сонного поэта. Осыпал его похвалами. Вскочил в сани и помчался разносить невероятную новость: «Грибоедов сочинил пьесу, каковой еще не знала наша словесность!» [1]

Музыкальная одаренность, высокий профессионализм композитора и исполнителя, глубина музыкальных познаний Виельгорского, высоко оцененные Серовым, А. Г. Рубинштейном и самим Глинкой, не сужали круга его интересов и возможностей. Виельгорский — тонкий ценитель произведений литературы, желанный друг и советчик многих писателей. Известно, что Михаил Юрьевич был дружен с Жуковским, Вяземским. Он присутствовал на первом пушкинском чтении «Бориса Годунова» в Москве, в доме Соболевского, в сентябре 1826 года (вместе с П. Я. Чаадаевым, Д. В. Веневитиновым и С. П. Шевыревым). На слова великого поэта Виельгорский написал несколько романсов.

Когда (это было в сентябре 1825 года) Вяземский сообщил Пушкину, что Виельгорский «сделал прекрасную музыку» к стихотворению «Режь меня...» (песня Земфиры), Пушкин был обрадован этим известием и, посылая Вяземскому «дикий напев подлинника» просил показать его Виельгорскому.

Не кто иной, как Виельгорский, рассказал Пушкину о странном сне майора Батурина, который воплотился затем в гениальном «Медном всаднике» — в грозном видении несчастного безумца.

Михаил Юрьевич крестил дочь Пушкина Наталью; он находился у постели умирающего поэта и вошел

---

[1] *Тимрот А. Д.* Александр Сергеевич Грибоедов.— В кн.: Русские писатели в Москве. М., 1978.

после смерти Пушкина в совет по опеке над его детьми и имуществом.

Среди близких друзей Виельгорского и К. Н. Батюшков, с которым они сблизились еще в юности, в годы пребывания в Риге. «...Воспомни, милый граф, счастливы времена, когда нас юношей увидела Двина»,— обращался к нему поэт в одном из стихотворений.

Дружеские отношения связывали Михаила Юрьевича с Гоголем. Знаменитое письмо Гоголя о живописце А. А. Иванове было адресовано Виельгорскому. Известно, что на руках у Гоголя умер от туберкулеза в 1839 году в Риме двадцатидвухлетний сын Виельгорского Иосиф.

В 1838 году Виельгорский совместно с Жуковским организует выкуп из крепостной неволи великого поэта Т. Г. Шевченко.

...В 1826 году Виельгорский переехал в Петербург. В доме у Михаила Юрьевича «раза два, три в неделю собирались не только известные писатели, музыканты и живописцы, но также и актеры и начинающие карьеру газетчики,— вспоминает зять Виельгорского писатель В. А. Соллогуб.— Почти каждую неделю на половине самого графа, то есть в его отдельном помещении, устраивались концерты, в которых принимали участие все находившиеся в то время в Петербурге знаменитости».

Для приезжих артистов это была как бы генеральная репетиция, первая «апробация» перед публичными концертами. Слушательская аудитория домашних концертов у Виельгорского превышала триста человек.

Вскоре эти собрания приняли характер государственной отборочной театральной комиссии, тем более что сам граф Виельгорский с 1827 по 1829 год был членом комитета по управлению казенными театрами.

Много было сделано для пропаганды серьезной сим-

фонической и камерной музыки в России Виельгорским, популяризировавшим произведения Моцарта, Гайдна, Керубини, Вебера и других крупных музыкантов. В доме Виельгорских прозвучали концерты исторического цикла «от Глюка до Беллини».

Этот дом в Петербурге посещали такие знаменитости музыкального мира, как Лист, Берлиоз, Р. и К. Шуман, П. Виардо-Гарсиа.

Виельгорский, который слушал Листа еще в 1839 году в Риме, первым из русских музыкантов сказал о нем: «Это — царь пианистов».

О своем пребывании в 1844 году у братьев Виельгорских писал Г. Берлиоз: «Я был им (Мих. Ю. Виельгорским.— *А. С.*) представлен находившимся у них замечательным лицам, виртуозам и литераторам». Известно, что на одном из домашних концертов у братьев дирижировал своей симфонией Шуман, который называл Виельгорского «гениальнейшим дилетантом».

Серьезные, обоюдно уважительные отношения связывали Виельгорского с Глинкой. Считая Глинку выдающимся национальным композитором, он относился к его творчеству с особым интересом и взыскательностью, разбирая как знающий музыкальный критик все написанное композитором, не оставляя вне своего внимания ни единого нюанса.

Вскоре после премьеры глинкинского «Ивана Сусанина», которая оказалась возможной во многом благодаря хлопотам Виельгорского, 13 декабря 1836 года был устроен товарищеский завтрак, на котором прозвучали прославляющие композитора куплеты «Пой в восторге, русский хор...». Михаил Виельгорский выступил автором слов наряду с такими прославленными поэтами, как Вяземский, Жуковский, Пушкин... Музыку к стихам написал В. Одоевский.

Какое собрание разнообразных талантов, умов было

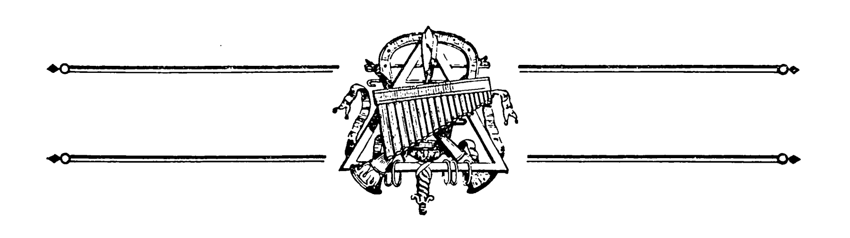
в ближайшем окружении Виельгорского! И каждый тянулся к общению с ним, больше того, считался с его мнением, суждением, жаждал услышать от него отзыв.

И хотя, может быть, не так уж заметен след, который оставил Виельгорский в искусстве как композитор, но возможно ль оценить его вклад как слушателя, вдохновителя, знатока, первооткрывателя шедевров?

Годы долго щадили Виельгорского; несмотря на почтенный возраст, он оставался общительным, живым, любознательным человеком.

«Ученейшим из музыкантов нашего времени» называл его Одоевский. Он вспоминал: «В графе Михаиле Юрьевиче было не только глубокое знание музыки, какое я редко встречал в первейших композиторах и гармонистах, но в нем был развит эстетический элемент в высшей степени. Счастливое сопряжение всех душевных способностей давало графу Михаилу Юрьевичу такой верный взгляд на искусство, которым едва ли кто ныне обладает».

А Михаил Иванович Глинка после смерти Виельгорского писал, что «граф М. Ю. принадлежал именно к разряду тех немногих людей, которым, кажется, никогда умирать не следовало».



Первый музыкальный критик

«Да, он наш, природный москвич, Московитянин и даже Московский вестник со всеми нашими, для других странными, для нас любезными отпечатками, со всеми нашими родимыми пятнами»,— сказал о Владимире Федоровиче Одоевском Погодин, когда в 1862 году тот вернулся из Петербурга в Москву. «Одним из патриархов Москвы» называл его И. С. Тургенев.

Действительно, лучшие, деятельные годы Одоевского падают на Петербург, но своими вкусами, привычками, привязанностями он оставался москвичом. В Москве он родился, учился в Московском университетском пансионе, в Москве формировалась личность Одоевского, его взгляды, интересы, наклонности, дружественные связи.

Писатель, философ, журналист, музыкант, музыкальный критик, педагог, ученый, просветитель... И можно было бы продолжить перечисление его многочисленных творческих амплуа. Однако музыка на протяжении всей его жизни была самой главной страстью, которой он не изменял до конца.

«...Музыка: в этой высшей сфере человеческого искусства человек забывает о бурях земного странствования; в ней, как на высоте Альпов, блещет безоблачное

солнце гармонии; одни ее неопределенные, безграничные звуки обнимают беспредельную душу человека; лишь они могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека,— лишь ими младенчествует сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека.

Не ослабевайте же, юноши! Молитесь, сосредоточивайте все познания ума, все силы сердца на усовершенствование орудий сего дивного искусства...»

Так Одоевский признается в своей любви к музыке в повести «Себастиян Бах».

Только музыке дано величайшее умение передать и самые сложные чувства, и самые сложные коллизии человеческой мысли, считал Одоевский. Поэтому всю свою жизнь он не только сам в многообразных формах служил этому искусству, но и старался приобщать к нему как можно больше людей. Казалось, что и повести о музыкантах Одоевским написаны лишь для того, чтобы постичь секрет высочайшего из искусств — музыки, раскрыть, как сейчас говорят, психологию творчества ее создателей.

«Иногда мне на четыре ноты приходится писать целый том комментарий, и все-таки эти четыре ноты яснее моего тома говорят для того, кто умеет понимать их» — это тоже из «Себастияна Баха». Иоганн Себастьян Бах — любимый композитор Одоевского. Его глубокой, серьезной натуре близка была строгая и величественная музыка Баха, ее философичность.

Именно в лице Одоевского музыка Баха нашла своего первого и лучшего ценителя и истолкователя в России. Свою великую любовь к Баху, его органной музыке Одоевский выразил и в изобретательской деятельности: он сконструировал орган, названный им «Себастианом».

В повести «Последний квартет Бетховена» Одоев-

ский со свойственной романтикам яркостью и напряженностью красок дает трагическую картину последних дней жизни великого композитора. Белинский назвал его произведение «биографией таланта». Одоевский, рассказывая о Бетховене, следует мысли: кажущаяся странность, отрешенность великих людей закономерна и естественна как органичное проявление их художнической натуры.

«Пушкин весьма доволен твоим Квартетом Бетховена... Он находит, что ты в этой пьесе доказал истину весьма для России радостную: а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века»,— писал в 1831 году Одоевскому бывший «любомудр» А. И. Кошелев.

Влияние Пушкина на молодого писателя, его роль в жизни Одоевского были велики. Пушкин привлек Одоевского к сотрудничеству в «Современнике». Когда Пушкин погиб, именно Одоевский произнес незабываемые слова: «Солнце русской поэзии закатилось...»

Цикл повестей «Русские ночи» (в него вошли и «Себастиян Бах», и «Последний квартет Бетховена») пронизывает мысль о необходимости совершенствования жизни, поисков путей к ее гармонизации. Героев повестей, вошедших в «Русские ночи», объединяет неудовлетворенность, мятежность души, стремление к воплощению своей мечты.

Широкий диапазон интересов, талантов Одоевского нашел отражение в его «Русских ночах»: психолог, желающий разобраться в тайнах человеческой натуры; знаток теории и истории музыки; ученый, проникающий во многие области естественных и гуманитарных наук; философ, решающий нравственные, религиозные, мировоззренческие проблемы.

Аналитический ум в сочетании с безбрежностью во-

ображения, фантазии, энциклопедическими познаниями — вот что, пожалуй, делало Одоевского весьма заметным писателем пушкинской плеяды, произведения которого находят своего благодарного читателя и в наши дни.

Владимир Федорович Одоевский родился в 1804 году. Матерью Одоевского, Рюриковича по отцу, была бывшая крепостная крестьянка. После смерти отца в 1808 году Владимир Одоевский жил у родственников в Камергерском переулке (ныне пр. Художественного театра, 3, здание МХАТа — дом перестроен).

В 1816—1822 годах Одоевский учился в университетском Благородном пансионе, где имя его осталось на мраморной доске рядом с именами В. А. Жуковского, А. И. Тургенева, А. И. Писарева и других.

В 1823 году в Москве организовалось Общество любомудрия, председателем которого стал Одоевский — в его доме и происходили собрания, секретарем — Веневитинов. В Общество вошли также А. И. Кошелев, И. В. Киреевский, Н. М. Рожалин. Целью «любомудров» была выработка цельного философского мировоззрения на основе современной им немецкой философии, в особенности же — философии Шеллинга; они интересовались и естественными науками, и социальными проблемами, и вопросами художественного творчества, литературой и искусством.

А в 1824 году Одоевский вместе с Вильгельмом Кюхельбекером приступает к изданию альманаха «Мнемозина». Всего за два года вышло четыре книги.

Бесспорно, и на Общество, и на альманах не могла не оказывать влияние идеология декабристов (декабрист А. И. Одоевский, двоюродный брат В. Ф. Одоевского, был очень дружен с ним). Так, «Мнемозина» горячо выступала за самобытность и народность русской литературы. Заметим, что и в дальнейшем, всю свою жизнь

Одоевский будет борцом за национальное искусство в России. Программной для альманаха стала статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», где содержался призыв к поэзии большого гражданского содержания, поэзии, исполненной чувства патриотизма.

В «Мнемозине» в январе 1825 года появился первый отзыв о бессмертной комедии Грибоедова «Горе от ума» (Одоевский выступит в защиту «Горя от ума» от реакционных критиков еще раз — в майском номере «Московского телеграфа»).

Молодой Одоевский находится в центре культурной жизни Москвы. Вот он в салоне Зинаиды Волконской, где «можно было встретить и все, что только было именитого на русском Парнасе. Пушкин и Вяземский, Боратынский и Дельвиг были постоянными ее посетителями. Кн. Одоевский, столько же преданный музыке, как и поэзии... не пропускал ни одного ее вечера...» (А. Н. Муравьев). Вот — в доме Грибоедова на Новинской площади, среди поэтов и музыкантов: Александра Алябьева, Вильгельма Кюхельбекера, Михаила Виельгорского, Алексея Верстовского...

Несмотря на юный возраст, Одоевский — уже глубокообразованный музыкант, без труда читающий с листа и исполняющий самые сложные произведения. Его ум, художественное чутье будущего выдающегося критика, основоположника классического музыковедения в России, уже сейчас заставляют прислушиваться к его высказываниям и советам, дорожить его мнением.

Общаясь с подающими надежды музыкантами, впервые Одоевский понимает возрастающее значение современной ему молодой русской музыки, он не может смириться с пренебрежением к ней, свойственным высшей аристократии: «По старинному пристрастию к иностранцам,— пишет он в 1825 году,— эти люди не могут пове-

рить, что русский может написать такую симфонию, какова, например, симфония гр. Виельгорского; не могут понять, к какому роду музыки относятся кантаты Верстовского; не постигают, что оперы Алябьева ничем не хуже французских комических опер».

Одоевский детально описывает театрализованное представление «Черной шали» Верстовского. Он видел в творчестве молодого композитора и яркий национальный характер, и сильные проявления чувств, и новизну музыкального мышления, и, кроме того, простоту и выразительность.

По случаю открытия Большого театра Одоевский выступает со статьей «Петровский театр», где восторженно отзывается о музыке Алябьева и Верстовского, написанной к этому торжеству.

Статьи в «Вестнике Европы» и затем в «Московском телеграфе» Н. Полевого, где он становится руководителем отдела музыкального фельетона, привлекают внимание к имени Одоевского, выделяют его среди музыкальных критиков Москвы.

Одоевский пробует свои силы и как композитор — сочиняет музыку к водевилям, идущим на сцене Большого театра.

События 14 декабря на Сенатской площади и последовавшие за ними репрессии положили конец и изданию «Мнемозины», и Обществу любомудрия. «Живо помню, как после этого несчастного числа князь Одоевский нас созвал и с особенной торжественностью предал огню в своем камине и устав и протоколы нашего Общества любомудрия»,— пишет Кошелев. А вот свидетельство Е. Д. Львовой: «Владимир... был сумрачен, но спокоен, только говорил, что заготовил себе медвежьи шубу и сапоги на случай дальнего путешествия. Однако его не тронули».

«Время фантазии прошло; дорого заплатили мы ей

за нашу к ней доверенность» — так прозвучат отголоски юности Одоевского в «Русских ночах».

Впоследствии он будет много хлопотать по делам Александра Одоевского и Вильгельма Кюхельбекера...

С переездом Одоевского в Петербург в 1826 году связаны его женитьба и поступление на государственную службу — в министерство внутренних дел (комитет иностранной цензуры). Одоевский будет занимать также должности помощника директора Публичной библиотеки и директора Румянцевского музея, примет участие в создании Русского музыкального общества и первых в России консерваторий — Петербургской и Московской.

Современники утверждали, что в Петербурге в те годы существовало четыре знаменитых дома: Олениных, Карамзиных, Виельгорских и Одоевских. Недаром Шевырев обмолвился, что вся русская литература очутилась на диване у Одоевского.

В доме Одоевского «сходились веселый Пушкин и отец Иакинф с китайскими, сузившимися глазками, толстый путешественник, тяжелый немец — барон Шиллинг, возвратившийся из Сибири, и живая, миловидная графиня Ростопчина, Глинка и профессор химии Гесс, Лермонтов и неуклюжий, но многознающий археолог Сахаров, Крылов, Жуковский, Вяземский были постоянными посетителями. Здесь впервые явился на сцену большого света и Гоголь...» — вспоминал М. П. Погодин. «Глинка расспрашивал графа Виельгорского про разрешение контрапунктных задач; Даргомыжский замышлял новую оперу и мечтал о либреттисте. Тут пребывали все начинающие и подвизающиеся в области науки и искусства — и посреди их хозяин дома то прислушивался к разговору, то поощрял дебютанта, то тихим своим добросердечным голосом делал свои замеча-

ния, всегда исполненные знания и незлобия»,— вторит ему В. А. Соллогуб.

Когда произошло знакомство Одоевского с Глинкой, им обоим было по двадцать два года. И хотя Глинка в то время еще был малоизвестным композитором, Одоевский очень скоро оценил его выдающееся дарование. Дружба между ними завязалась сразу и на всю жизнь.

Попав в дом Одоевского, Михаил Иванович Глинка очутился в самом центре музыкальной жизни. Он любил в этом доме сесть за орган и часами музицировать. Много времени проводили Одоевский и Глинка в беседах о развивающейся русской музыке.

Вернувшись из-за границы в 1834 году, Глинка сразу же навестил друга. Он был буквально начинен мотивами, вариациями, и ему хотелось скорее перенести их на нотную бумагу. Вначале он намеревался создать лишь сценическую ораторию на тему «Иван Сусанин». Одоевский писал В. В. Стасову: «...он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках».

Итак, музыка оперы уже появилась, а либретто еще не существовало. Одоевский развернул бурную деятельность, похожую на хлопоты Аксакова о либретто для первой оперы Верстовского. Разница заключалась в том, что Аксаков сам поначалу принялся сочинять либретто, а универсальный Одоевский, писавший и музыку, и статьи о музыке, и прозу, единственное, чего не захотел пробовать,— это создать либретто в стихах.

Сам Одоевский либретто писать не собирался, но приложил уйму энергии, чтобы оно было создано во что бы то ни стало.

Однако, несмотря на кипучую деятельность Одоевского, получить либретто оказалось куда сложнее, чем предполагали. После долгих переговоров, обсуждений, споров либретто наконец согласился написать барон Е. Ф. Розен, но при этом Одоевскому пришлось помочь ему, проставив ударения на нотах.

«Вот как это происходило,— рассказывает Одоевский,— я брал мелодию Глинки, одноголосную или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик, каждая пылинка».

Но участие Одоевского в создании «первой русской оперы» этим не ограничилось. «Считаю одной из счастливейших минут в моей жизни,— писал он Стасову,— когда мне удалось убедить Глинку, что хоры могут быть выведены из избитой итальянской колеи, быть отдельным драматическим лицом, имеющим свои страсти, свои порывы, свой язык... Эта мысль сильно поразила Глинку, он пожал мне руку и обещал подумать. Чрез несколько времени он принес мне сцену Сусанина с поляками в лесу...»

После появления «Ивана Сусанина» (премьера оперы состоялась 27 ноября 1836 года) Одоевский писал: «С оперою Глинки является... *новая стихия в искусстве,* и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*». И далее: «...возвысить народный напев до трагедии — это дело творческого вдохновения, которое дается редко и немногим». Создание такой оперы, по мнению Одоевского, «подвиг» и «дело не только таланта, но и гения!»

Благодаря организаторской деятельности Одоевского три гениальные партитуры Глинки — «Камаринская»,

«Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» — были впервые исполнены в 1850 году в «Русском концерте».

Глинка всегда внимательно относился к советам Одоевского, потому что видел в нем настоящего музыканта, умевшего, как никто, понять чужое творчество.

Но влияние было обоюдным. Сочинения Глинки, тесная дружба с ним сыграли серьезную роль в формировании Одоевского как первого русского музыкального критика. Ведь, пожалуй, именно Глинке первому суждено было воплотить в жизнь чаяния своего друга: «...рано или поздно в мир общей музыки — этого достояния всего человечества, вольется новая, живая струя, не подозреваемая еще Западом, струя русской музыки». И А. С. Даргомыжский, и М. А. Балакирев, и А. Н. Серов, и другие талантливые музыканты также были замечены Одоевским, поняты, призваны им осуществить надежды на будущую славу русской музыки.

Ференц Лист, впервые посетив Петербург, играл в доме Одоевского. И Гектор Берлиоз, и Рихард Вагнер, приезжавшие в Россию как дирижеры, были гостями Одоевского. Все они были знакомы с его многообразной просветительской деятельностью, высоко ценили его как музыканта, критика, знатока и пропагандиста творчества западных классиков («Мы благоговеем пред именами Себастиана Баха, Гайдна, Генделя, Моцарта, Бетховена...»).

«В этом безмятежном святилище знания, мысли, согласия, радушия сходился по субботам весь цвет петербургского населения,— писал в своих воспоминаниях о князе Одоевском писатель В. Соллогуб.— Я видел тут, как андреевский кавалер беседовал с ученым, я видел гороховый сюртук; я видел тут измученного Пушкина во время его кровавой драмы — я всех их тут видел, наших незабвенных братствующих поэтов и мыслителей. Им нужно было иметь тогда точку соединения в

таком центре, где бы андреевский кавалер знал, что его не встретит низкопоклонство, где бы гороховый сюртук чувствовал, что его не оскорбит пренебрежение... Дом Одоевских был не только храмом знания — он был еще школой жизни».

И не только Соллогуб, но и многие другие современники Одоевского, частые гости в его доме, подчеркивали демократическую атмосферу, царившую там, отмечали, что в доме всем легко дышалось.

Конечно, это было не случайно. Демократизм Одоевского, его стремление служить народу, самым широким его кругам выражались и в том, что он одним из первых среди просвещенных людей России выступил за распространение в народе научных знаний.

Сам разносторонний ученый, сведущий во многих отраслях науки, он умел и в доступной форме донести эти знания — по физике, химии, математике, истории — до простых людей. Этой цели служил, в частности, основанный им в 1843 году совместно с А. П. Заблоцким журнал «Сельское чтение», имевший научно-популяризаторский и дидактический характер. Вот какую высокую оценку дал ему Белинский: «Колоссальный успех «Сельского чтения» основан был на глубоком знании быта, потребностей и натуры русского крестьянина и на таланте, с каким умели издатели воспользоваться этим знанием...»

Читая воспоминания современников об Одоевском, невольно вспоминаешь лучших представителей эпохи Возрождения — та же разносторонность, та жа светлая вера в человека, которому доступно все, если только ему раскрыть глаза на духовное богатство мира.

Каждый, кому удавалось хоть немного узнать Одоевского, попадал под обаяние его светлой личности. В воспоминаниях Авдотьи Панаевой есть страницы,

рассказывающие об Одоевском. Процитируем здесь небольшой отрывок, потому что и он красноречиво подтверждает уже сказанное об Одоевском, живо рисует его внешность, манеры, характер: «...все его любили, потому что такого отзывчивого, благодушного человека трудно было отыскать. Он был предан всей душой русской литературе и музыке. Кто бы из литераторов ни обратился к нему, он принимал в нем искреннее участие и всегда по возможности исполнял просьбы; если же ему это не удавалось, то он первый сильно огорчался и стыдился, что ничего не мог сделать. Манеры Одоевского были мягкие, он точно все спешил куда-то и со всеми был равно приветлив. Ему тогда, наверное, было лет сорок, но у него сохранились белизна и румянец, как на лице юноши».

Доброжелательность Одоевского была одна из его главных черт, притягивающих к нему людей. Он умел отыскать в каждом человеке хорошую сторону, проблеск таланта.

«Он не говорил еще с ним, а уже был его братом. Лень он называл славянщиной, извиняя ее в других, не допускал в себе.

Он был рачителем чужой нужды, ходатаем за чужое горе. В нашем обществе князь Одоевский был явлением исключительным»,— пишет Соллогуб.

Одоевский, например, материально помогал Берлиозу, в последние годы жизни терпевшему нужду, хотя сам был далеко не богатым человеком.

В 1862 году Владимир Федорович возвращается в Москву, где так блестяще начал свой жизненный путь и откуда уехал более тридцати лет назад. В Москве он поселился на Смоленском бульваре, в доме князя Волконского (дом № 17, строение во дворе). Как и прежде, его жизнь в Москве наполнена до предела, насыщена умственными занятиями.

Поэт Афанасий Афанасьевич Фет дает зарисовку московской жизни Одоевского этого периода:

«Полный энергии и разнообразнейших жизненных интересов, князь в этот вечер был особенно любезен и разговорчив. Будучи прирожденным и ученым музыкантом, он никогда не расставался с небольшим церковным органом, на котором играл в совершенстве. «Я могу, говорил он, припомнить своих первых учителей грамоте; но кто обучил меня нотам — положительно не знаю».

...Князь сел за орган и с полчаса предавался самым пышным и изысканным фугам. Мало-помалу он перешел к русским, национальным напевам. «Вы не знаете, спросил он меня, песни, приписываемой царице Евдокии Федоровне? Я тщательно записал слова и голос этой песни и издал их. Я надпишу эти ноты и подарю вам их на память», сказал князь, исполняя то и другое...»

Афанасий Фет по памяти воспроизводит слова песни, подаренной ему Одоевским:

Возле реченьки хожу млада,
Меня реченька стопить хочет;
Возле огничка хожу млада,
Меня огничек спалить хочет.

Возле милого сижу дружка,
Меня милый друг корит, бранит,
Он корит, бранит,
В монастырь идти велит.

Интерес к народному песенному творчеству, а также к древней русской музыке возник у Одоевского давно. В 1846 году в Петербурге, будучи помощником директора императорской Публичной библиотеки, он погрузился в изучение старинных нотных записей, захваченный национальным колоритом древнерусской песенной традиции. Этому он посвятил ряд своих научных работ.

Одоевский постоянно заботился о приобщении к искусству народа:

«Дайте Вы нашему народу средство развить свои художественные способности посредством музыкальных школ, посредством театра, который есть школа своего рода, преимущественно посредством оперы, которая бы отвечала настроению русского духа, и наш народ отстанет от тех полудиких *ндравов*, вследствие которых производит часто столь грустные явления, столь несообразные с другими превосходными качествами, которыми господь бог одарил русского человека. Независимо от важности художественного элемента самого по себе, он есть лучшее лекарство против неправильного развития буйной силы. Меньше было бы у нас пьянства, воровства, разора в семействах, одним словом, всего того, что творится от нечего делать, когда убедятся у нас, что ни умственное, ни нравственное развитие народа невозможно без художественного развития...» (статья «Услышим ли мы оперу «Юдифь» в Москве?»).

В октябре 1864 года Русское музыкальное общество открывает в Москве бесплатный класс. По этому поводу Одоевский выступает в печати со статьей «Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве». Он раскрывает важность этого начинания для приобщения к музыке широких слоев населения. В том же году Одоевский открывает у себя дома «Специальные чтения о музыке», на которые собирается немало любителей.

Одоевский стал одним из инициаторов создания в 1865 году «Артистического кружка», сыгравшего немалую роль в культурной и театральной жизни Москвы и России, внесшего значительный вклад в эстетическое и нравственное воспитание актеров.

Когда-то, в 1825 году, за год до отъезда в Петербург,

Владимир Одоевский приветствовал в печати открытие Большого театра. Теперь, в 1866 году, он выступает с торжественной речью в честь открытия Московской консерватории, в которой выражает надежду, что консерватория послужит к преуспеванию не только музыки, но и всего русского искусства.

Одоевский знакомится с Петром Ильичом Чайковским, еще начинающим композитором. С тем же молодым пылом, с которым когда-то воспринял музыку Глинки, он встречает сочинения Чайковского, относится к нему с трогательным вниманием. В дни, когда в Большом театре идет «Воевода» — первая опера Чайковского, Одоевский приглашает автора к себе в ложу.

«Эта одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба»,— писал Чайковский в 1878 году Н. Ф. фон Мекк.

И уже в последние месяцы жизни Одоевский приветствует расцветающее дарование Николая Андреевича Римского-Корсакова, чью музыкальную картину «Садко» он услышал в концерте: «Садко» Корсакова — чудная вещь, полная фантазии, оригинально оркестрованная. Ежели Корсаков не остановится на пути, то будет огромный талант»,— записывает он в дневнике.

...Так трудился этот деятельный, исполненный беззаветной любви к искусству, науке, просвещению, выразивший, а в чем-то и опередивший свое время человек до самых последних своих дней.

Умер Одоевский в 1869 году в Москве.



Петербургская оперная труппа в Москве

В 1846 году в Москву, в Большой театр, переезжает из Петербурга русская оперная труппа. Чем это было вызвано?

В Петербурге процветала итальянская опера. Иностранному искусству покровительствовали двор и сам император Николай I, что тормозило развитие русской музыки, национальной оперы. Из произведений национального искусства император одобрял только те, которые воспитывали народ в покорности, веселили или развлекали, уводя общественное мнение от актуальных проблем жизни. Мелодрамы Кукольника, Ободовского, Полевого, Зотова, легкие, бездумные водевили, балеты вполне отвечали этим требованиям. На взгляд царя, такою должна была быть и опера.

Поэтому и Фаддей Булгарин ратовал в «Северной пчеле» за исполнение русской театральной труппой французских комических опер. Он писал: «Мы все той веры, что если бы у нас завести легкую русскую оперу, именно то, что в Париже называется Opera comique, то она имела бы большой успех и утешила бы не только тех, которые не могут получить места в итальянской опере, но даже и многочисленную русскую публику... Пока наши композиторы решились бы писать для этой

сцены — французская опера дала бы нам множество прелестных легких пиес».

После первых представлений «Руслана и Людмилы» Николай I окончательно «разочаровался» в русской опере. Зная о том, что итальянская оперная труппа с блеском выступает в Париже и Вене, он желал, чтобы она также услаждала слух и петербургской и московской публики.

Первые представления итальянских певцов в Петербурге (1843) имели громкий успех. «Признаться, без итальянской труппы все как будто бы чего-то недоставало в столице первой империи в мире!» — писал тот же Булгарин.

Конечно, часть публики в действительности наслаждалась мелодичной итальянской музыкой, высоким искусством итальянских певцов, но многие кинулись покупать абонементы лишь под влиянием моды. Появившиеся в печати фельетоны высмеивали повальное увлечение петербуржцев итальянским искусством.

В 1844—1846 годах на петербургской сцене было поставлено семьдесят шесть итальянских спектаклей и только тридцать — русской труппы. Потом количество русских спектаклей еще уменьшилось. Петербургской театральной администрации уже в первом сезоне пришлось предложить выдающимся русским артистам — О. А. Петрову, С. С. Артемовскому (ученику Глинки, впоследствии — автору оперы «Запорожец за Дунаем») — участвовать в итальянских спектаклях. Жалованье, которое получали русские певцы, было в несколько раз меньше, чем гонорары приезжих артистов, хотя многие русские актеры нисколько не уступали прославленным итальянским певцам, а иные и превзошли их.

Управляющий объединенной театральной конторой А. М. Гедеонов понимал, что Николай I желал предо-

ставить итальянским актерам сцену петербургского театра в полное распоряжение. Поэтому он и принял решение перевести на несколько сезонов русских актеров в московский театр.

Московский оперный театр в 40-х годах XIX столетия в художественном отношении был слабее петербургского. Здесь также наряду с русской играли иностранные труппы: немецкая и итальянская. Но в отличие от петербургских эти труппы не оказали большого влияния на судьбу русского театра. Из-за равнодушия московских зрителей, воспитанных в большей степени, чем петербургская публика, на национальном искусстве, все попытки создать постоянную труппу итальянских актеров оказались тщетными.

Таким образом, в 1846—1848 годы русское национальное оперное искусство сосредоточилось в Москве. Приезд петербургской оперной труппы в Большой театр был очень кстати.

В 1840 году умер ведущий актер Н. В. Лавров, а незадолго до этого — Петр Булахов (отец), в 1841 году ушла со сцены выдающаяся актриса, жена Верстовского Надежда Репина. Из крупных актеров-певцов один Бантышев оставался теперь на сцене Большого театра. Правда, положение улучшилось, когда в 1842 году для премьеры «Ивана Сусанина» (она состоялась 7 сентября) в Москву были переведены из Петербурга М. К. Леонова, Д. В. Куров (ученик Д. Н. Кашина) и А. Н. Петрова, а в 1844 году — неугодная театральной дирекции Е. А. Семенова, которая была в то время одной из лучших русских певиц. Но оперные партии Верстовский стал доверять опальной актрисе лишь с 1847 года.

Верстовский стремился повысить профессиональный уровень оперных спектаклей, и это ему до определенного момента удавалось, так как он был блестящим музыкантом и организатором, болеющим за судьбу рус-

ского искусства, и в частности московского Большого театра. Все же он неоднократно сообщал в Петербург Гедеонову, что из-за недостатка хороших актеров в Москве пришлось снять со сцены многие оперы.

Теперь ежегодно петербургская труппа зимой гастролировала в Москве, а весной возвращалась в Петербург и, пока итальянцы находились в отъезде, давала несколько спектаклей.

Репертуар Большого театра значительно расширился, в нем появились оперы Россини, Беллини, Доницетти, Верди, Мейербера, других итальянских, французских и немецких композиторов, исполняемые с блеском.

Да и шедшие ранее спектакли обрели как бы новую жизнь. Это можно сказать, например, об опере «Сон наяву», в которой в 1846—1847 годах участвовали петербургские актеры — М. М. Степанова, О. А. Петров, С. С. Артемовский, Л. И. Леонов, Э. А. Лилеева. 3 января 1847 года Верстовский писал Гедеонову: «Вслушиваясь в восторженный прием публики, еще более убеждаешься, что в Москве хорошая русская опера прибыльнее всякого рода представлений, а главное — для всех сословий».

«Иван Сусанин» был включен в репертуар Большого театра еще до приезда петербургских актеров. Опера шла с купюрами, допускались небрежности, что особенно бросалось в глаза в сравнении с постановкой опер Верстовского, где им тщательно продумывалась и репетировалась каждая мелочь. Об «Иване Сусанине» один из критиков писал в 1855 году: «Такова уж участь музыки М. И. Глинки на московской сцене; здесь всякий раз первого и лучшего русского композитора как-нибудь, да подрежут». Кроме того, поскольку опере был придан (из-за верноподданнического либретто) официозный характер, художественная сторона исполнения

мало заботила театральную администрацию и в Москве и в Петербурге.

В 1842 году партию Собинина пел любимец публики Бантышев. Молодой петербургский певец Л. Леонов, по-видимому, стал более искусным толкователем этого образа. «Леонов (Собинин), молодой артист, тенор приятный, понимающий сцену»,— отмечал московский корреспондент «Северной пчелы» в 1846 году. Успешно выступали в «Иване Сусанине» Петров, Степанова, Семенова. Тот же рецензент писал: «Пальма преимущества принадлежит стройному, прекрасному голосу, артистической методе и высокому драматическому таланту г. Петрова; играя Сусанина, он имел превосходные минуты: сцена... где герой крестьянин, вызвавшись проводить поляков, прощается с дочерью, была пропета и сыграна со всем одушевлением. Петров с первого выхода до конца пиесы был верен своей роли и при первом здесь дебюте доказал, до какой степени артист-певец может возвысить свое искусство. Степанова была в голосе; ее манера пения очень понравилась; трудную партию Антониды она исполнила как нельзя лучше; после первой ее арии «В поле чистое гляжу» зала нашего Большого театра огласилась криками браво!..»

В декабре 1846 года артисты петербургской труппы впервые показали в Большом театре «Руслана и Людмилу» Глинки, перенеся на московскую сцену столичный спектакль. Об исполнении ими партий в этой опере с высокой похвалой отзывался В. Одоевский: «Г. Петров (Руслан) — необыкновенный талант, и вокальный, и драматический, которым нельзя не восхищаться, певец вполне преданный своему искусству; голос чудесный, актер отличный»; Артемовский обладает «отличным голосом, поет с уменьем и чрезвычайно много обещает в будущем». Однако партитура безжалостно переделывалась и сокращалась, что вызвало возмущение

петербургских актеров, декорации были присланы в Москву не полностью, а главное — в Москве еще не было достаточной аудитории для восприятия этой оперы. После одиннадцати представлений опера исчезла из репертуара.

В 1847 году в Большом театра состоялось первое представление «Эсмеральды» Даргомыжского. Нелегким был путь этой оперы на сцену. Гедеонов в одном из писем Верстовскому прямо называет «Эсмеральду» «второразрядной» оперой. А. Верстовский в свою очередь в письмах Гедеонову подчеркивал сложность «Эсмеральды» и то, что артистам трудно учить партии.

«Подготовка... новых опер и в особенности... «Эсмеральды», столь трудной для памяти певцов, занимает утро и вечер»,— писал он. Тем не менее опера Даргомыжского стала ярким явлением в музыкальной жизни России. Композитор создал выразительный музыкальный образ Эсмеральды — хрупкой, любящей, возвышенной. Опера, в которой с удовольствием выступили замечательные певцы — Семенова, Петров, Артемовский, Леонов, шла с большим успехом. На премьере слушатели вызывали Даргомыжского после каждого акта. К сожалению, «Эсмеральда» продержалась на сцене Большого театра также недолго, она была снята дирекцией.

И все же представленные на сцене Большого театра «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» и «Эсмеральда» сыграли огромную роль в развитии отечественной музыкальной культуры.

...Уже несколько лет выступали в Москве петербургские певцы, несомненно украсив спектакли Большого театра. Но петербургских артистов не оставляло желание петь на родной для них сцене. Однако до поры до времени ни московская дирекция во главе с Верстов-

ским, ни Гедеонов в Петербурге не очень-то считались с настроениями артистов.

Наступил 1848 год. Испуганное революционными событиями в Европе, царское правительство решило обратиться к патриотическим чувствам народа. Вот тогда-то и вспомнили о национальном искусстве в России. Теперь были услышаны голоса тех, кто ратовал за возвращение русской оперной труппы в свой театр, в Петербург. В «Северной пчеле» появляется статья «Современное направление музыки в Санкт-Петербурге и в России вообще», в которой корреспондент писал:

«Итальянская опера вытеснила русскую оперную труппу, и мы уже не слышим ни «Руслана и Людмилы», ни «Аскольдовой могилы», ни «Ивана Сусанина»... Как русские, мы не можем не сожалеть об утрате нашей народной музыки, не печалиться тому, что этот перевес итальянской музыки над народною господствует только в нашем отечестве; в других государствах предпочитают своих композиторов. Неужели русские не музыкальный народ?..

Глинка при представлении своих опер никогда не был встречаем и провожаем таким громом аплодисментов, каким наша публика встречает самого посредственного итальянского певца... В других странах более дорожат своими композиторами, а мы даже не поняли таланта Глинки; его лучше оценили в Париже, нежели у нас...»

Верстовский, ставший в 1848 году управляющим Московской театральной конторой, понимая, как важно для Большого театра присутствие петербургской труппы, всячески старается задержать артистов, отодвинуть их отъезд.

«Без пособия санкт-петербургской оперы при постоянно даваемых в осеннее и зимнее время двойных

спектаклях нам обойтись теперь почти невозможно»,— пишет он Гедеонову.

Верстовскому приходится принимать энергичные меры, чтобы подготовить смену петербургским актерам, и кое-что ему удается. В Большой театр приходят новые талантливые певцы: М. Владиславлев (специально для него была написана потом партия Олега в «Громобое»), А. Петров, И. Лавров, молодежь, воспитанная самим Верстовским в театральном училище, среди которой наиболее ярко одаренной была А. Лаврова. Однако в Большом театре она выступала всего три года: 1849—1852, после чего переехала в Петербург, выйдя замуж за Павла Булахова.

После отъезда петербургской труппы в 1850 году лишь несколько лет шли оперы и балеты на сцене Большого театра в Москве.

11 марта 1853 года вспыхнувший пожар сделал невозможными спектакли на сцене Большого театра. До его восстановления некоторые оперы шли на сцене Малого.

Большой Петровский театр вновь распахнул свои двери перед москвичами через три года, 20 августа 1856 года. Восстановленное здание (архитектор А. К. Кавос) отличалось в значительной мере от прежнего: увеличился зал, теперь он вмещал две тысячи человек, пять ярусов окружали его.

Вскоре после открытия московский театр постигла та же участь, что и в недавнем прошлом петербургский. Объединенная театральная дирекция, желая потрафить вкусам аристократической публики, решила предоставить сцену Большого театра труппе итальянских артистов. Теперь выступления итальянцев чередуются со спектаклями русскими, причем заметное предпочтение отдается гостям. Овации, аплодисменты, сопровождавшие выступления итальянцев в столице, теперь переко-

чевали и сюда, в зал Большого театра на углу Петровки.

Москва, издавна слывшая хранительницей, оплотом русского национального искусства, теперь утрачивала свои позиции. Но в защиту ее прежней роли, против повального увлечения итальянской музыкой в ущерб развития своей, национальной поднимает голос протеста крупнейший прогрессивный музыкальный деятель В. Ф. Одоевский. Помогает ему в этой борьбе и П. И. Чайковский, талант и музыкальный авторитет которого в то время еще находятся в стадии становления.

В 60—70-е годы в Большом театре наряду с итальянскими спектаклями ставятся и имеют успех у московской публики оперы Серова, Чайковского, Рубинштейна. Однако окончательную победу на московской оперной сцене русское искусство одержало лишь к концу 80-х годов, когда наступил новый период в развитии Большого театра, период расцвета отечественного музыкального искусства, когда со сцены стали раздаваться прекрасные мелодии великих оперных произведений П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина.

Продолжали жить и произведения композиторов так называемого доглинкинского периода, о которых шла речь в этой книге. Влияние их ощущалось и в сочинениях композиторов «Могучей кучки».

Творческое наследие Верстовского, Алябьева, Варламова, Гурилева не утратило своего значения, произведения их заняли заметное место в репертуаре крупнейших музыкантов и вокалистов прошлого и нынешнего времени.

Любопытно, например, сложилась сценическая судьба оперы «Аскольдова могила» в наше время. Впервые в советские годы она была поставлена в Театре оперетты в 1944 году под названием «Украденная невеста». Опера не имела успеха у зрителя и вскоре сошла со

сцены. Тем не менее опыт постановки не прошел бесследно. Стало очевидно, что в первоначальном виде «Аскольдову могилу» воссоздавать не следует. Ясно было и другое: изменить либретто оперы следовало так, чтобы она сохранила свою первородную стилистику.

Как указывает исследователь творчества Верстовского, видный советский музыковед Б. В. Доброхотов, и сам композитор понимал, что либретто Загоскина весьма далеко от совершенства. В период театральной подготовки «Аскольдовой могилы» Верстовский раз от разу сокращал разговорные сцены, пытался по мере возможности положить их на музыку.

Современная редакция либретто оперы принадлежит поэту Н. Г. Бирюкову и Б. В. Доброхотову. Новый вариант «Аскольдовой могилы» принял к постановке Киевский государственный академический театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, и 28 ноября 1959 года состоялась премьера спектакля на его сцене. Небезынтересно, что эту оперу Киевский театр ставил и в 1867 году, то есть около ста лет назад.

Постановка оперы на сцене советского украинского театра оказалась успешной, и зрители могли сполна насладиться яркой, богатой самобытными мелодиями музыкой Алексея Николаевича Верстовского. Опера была возобновлена в 1982 году, накануне празднования 1500-летия Киева.

Большая, длившаяся много лет работа по изучению наследия А. А. Алябьева была проделана Государственным центральным музеем музыкальной культуры имени М. И. Глинки, где хранится основная часть архива композитора. В результате были подготовлены для концертного исполнения партитуры ранее неизвестных и оркестровых, и хоровых, и камерно-инструментальных сочинений.

Впервые эти произведения Алябьева прозвучали 13 апреля 1947 года в концерте, организованном музеем и Государственной филармонией. Москвичи услышали тогда вариации для скрипки с оркестром, четыре произведения для голоса с оркестром, оркестровые увертюры, а также третий струнный квартет.

Государственный академический русский хор СССР не раз исполнял в концертах произведения Алябьева. Фортепианные, инструментальные пьесы композитора, оркестровые, хоровые произведения, его музыку к драматическим спектаклям можно услышать в залах консерватории, в Концертном зале имени П. И. Чайковского, на многих музыкальных вечерах, организуемых Московской государственной филармонией.

Многие из сочинений Алябьева постоянно включают в свои передачи Всесоюзное радио и Центральное телевидение.

Лишь в советское время благодаря крупнейшему музыковеду Б. В. Асафьеву началось переосмысление творчества А. Е. Варламова, следствием которого явились переоценка всего наследия и теоретическая разработка вокального творчества композитора. Асафьев назвал сочинения Варламова «предчайковской вершиной».

Продолжает линию исследования, намеченную Асафьевым, и В. А. Васина-Гроссман в своей книге «Русский классический романс XIX века», вышедшей в свет в 1956 году.

В результате, как утверждает автор интереснейшей, наиболее полной монографии о Варламове Н. А. Листова: «Только в современную эпоху уничтожается, наконец, расхождение «теории и практики» в вопросе о Варламове». Мелодии композитора используются в различных переложениях для инструментов, для голоса с гитарой, для смешанного хора без сопровождения.

В 1976 году было закончено самое большое из существовавших когда-либо изданий А. Е. Варламова — четырехтомное собрание сочинений романсов со вступительной статьей Н. Листовой.

Судьба одного из любимейших народом жанров — русского романса — тесно связана с именами композиторов первой половины XIX века: Алябьева, Варламова, Гурилева, Булахова. Их вокальные произведения охотно включали в свой концертный репертуар известные всему миру певцы: Федор Иванович Шаляпин, Антонина Васильевна Нежданова, Надежда Андреевна Обухова. Как говорила сама Обухова, она любила эти романсы «за искренность, простоту, наивность...».

«Соловей» Алябьева исполняется как вставной вокальный номер в опере Россини «Севильский цирюльник» на многих театральных сценах мира. Романс этот прекрасно звучал в исполнении народной артистки СССР Валерии Владимировны Барсовой.

«Красный сарафан» Варламова, как и другие его романсы и песни, можно часто услышать в музыкальных переложениях для различных инструментов: виолончели, балалайки, фортепиано, а также в исполнении многих советских певцов. Выдающемуся гитаристу А. М. Иванову-Крамскому принадлежит аранжировка для голоса с гитарой других варламовских романсов: «Мне жаль тебя...», «Не отходи от меня...», «Белеет парус одинокий...», «На заре ты ее не буди...».

И в наши дни не утратили своей притягательности для любителей музыки, вокального искусства лучшие сочинения композиторов доглинкинской поры, они продолжают оказывать свое благотворное воздействие на творчество современных нам композиторов и музыкантов-исполнителей.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Аксаков С. Т. Избранные сочинения. Л., 1949.

Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. М., 1955.

Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.

Верстовский А. Н. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. М., 1971.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М., 1957.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр второй половины XVIII века. М., 1960.

М. И. Глинка: Сб. статей. М., 1958.

Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.

Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969.

Дерман А. Московского Малого театра актер Щепкин. М., 1951.

Доброхотов Б. В. Александр Алябьев: Творческий путь. М., 1966.

Земенков Б. С. Памятные места Москвы. М., 1959.

История русской музыки. Т. 1. М., 1957.

Козлов И. И. Стихотворения. 2-е изд. М., 1948.

Козлов И. И. Стихотворения. М., 1979.

Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России. Т. 1. Вып. 1. М., 1966.

Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. Т. 1. Вып. 2. М., 1967.

Листова Н. А. Александр Варламов. М., 1968.

Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958.

Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.

Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.

Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2-х т. М., 1981.

Панаева А. (Головачева Е. Я.). Воспоминания. 1824—1870 г. М.; Л., 1933.

Песни и романсы русских поэтов. 2-е изд. М.; Л., 1963.

Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.

Родина Т. М. Русское театральное искусство в начале XIX в. М., 1961.

Русские писатели в Москве. 2-е изд. М., 1978.

Соллогуб В. А. Воспоминания. М., 1931.

Чаянова О. Театр Маддокса в Москве. 1776—1805. М., 1927.

Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956.

Щепкин М. С. Записки. М., 1952.

СОДЕРЖАНИЕ

ИБ № 2016

Ада Давыдовна Сконечная

МОСКОВСКИЙ ПАРНАС

Заведующий редакцией *Ю. Александров*. Редактор *Л. Полиновская*. Художественный редактор *Э. Розен*. Технический редактор *Л. Маракасова*. Корректоры *И. Фридлянд, Н. Кузнецова, В. Чеснокова*. Сдано в набор 22.09.82. Подписано к печати 17.01.83. Л97103. Формат $70 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага типографская № 2. Гарнитура «Журнальная». Печать высокая. Усл. печ. л. 8,40. Усл. кр.-отт. 8,58. Уч.-изд. л. 7,71. Тираж 50 000 экз. Заказ 2737. Цена 30 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Московский рабочий». 101854, ГСП, Москва, Центр, Чистопрудный бульвар, 8. Ордена Ленина типография «Красный пролетарий». 103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16.

30 коп.

Московский рабочий
1983

